

SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

1996

5

INSTITUTO DE SEMIÓTICA LITERARIA Y TEATRAL
DEPARTAMENTOS DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y FILOLOGÍA FRANCESA

UNED

SIGNA

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

5

1996

Instituto de Semiótica Literaria y Teatral
Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura
y Filología Francesa

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

DIRECTOR
JOSÉ ROMERA CASTILLO

SECRETARIO
MARIO GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ

COMITÉ DE REDACCIÓN

José M.^a Pozuelo Yvancos (Presidente de AES), Francisco Abad Nebot (UNED), José Domínguez Caparrós (UNED), Antonio Domínguez Rey (UNED), Alicia Yllera (UNED) y Francisco Vicente Gómez (Secretario de AES).

PATROCINADA POR LA JUNTA DIRECTIVA DE AES
Alicia YLLERA (Fundadora)

Redacción: *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica.*
Secretario: Mario García-Page Sánchez
Facultad de Filología
Despacho 714
UNED
c/ Senda del Rey, s/n
28040 MADRID
Fax: 398 66 74

Suscripción
y
Distribución: VISOR LIBROS
Isaac Peral, 18
28015 MADRID
Tel: 549 26 55
Fax: 544 86 95

Librería de la UNED:
c/ Bravo Murillo, 38
28015 MADRID
Tel: 398 75 60
Fax: 398 75 27

*UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA*

*Reservados todos los derechos
y prohibida su reproducción total o parcial*

Depósito legal: M.34032-1992

*Imprime: LERKO PRINT, S.A.
Paseo de la Castellana, 121. 28046 Madrid*

Ilustración: Patena (hacia el año 1073). Monasterio de Santo Domingo de Silos

Índice

	<u>Página</u>
HOMENAJE A EMMANUEL LÉVINAS	
Augusto PONZIO: <i>Emmanuel Lévinas y la crítica de la Ontología</i>	9
Miguel GARCÍA-BARÓ: <i>El desafío de Lévinas</i>	21
César MORENO MÁRQUEZ: <i>Escritura y entrelíneas de la alteridad (Prólogos lévinasianos)</i>	41
Diego SÁNCHEZ MECA: <i>Del egoísmo a la hospitalidad: Lévinas o la intempestividad de un pensador judío</i>	61
Antonio DOMÍNGUEZ REY: <i>Trasfondo erótico y poético del pensamiento (Con una selecta bibliografía de y sobre Lévinas)</i>	81
 ARTÍCULOS	
Alberto ÁLVAREZ SANAGUSTÍN: <i>Historia, discurso y metadiscursión</i>	101
Fernando ANDACHT: <i>Cambalache y creación: Semiosis de la primeridad</i>	113
Jesús CAMARERO: <i>Escritura y crítica: nuevas teorías literarias</i>	139
Ana-Jimena DEZA ENRÍQUEZ: <i>Ánalisis del discurso de Gracián en «El Criticón»</i>	161
Celia FERNÁNDEZ PRIETO: <i>Poética de la novela histórica como género literario</i>	185

María Isabel FILINICH: <i>La escritura y la voz en la narración literaria</i>	203
Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ: <i>P. Ricoeur: texto e interpretación</i>	219
Jesús G. MAESTRO: <i>Para un análisis semiológico del diálogo narrativo. Don Quijote y don Diego de Miranda («Quijote», II, 16-18)</i>	239
Antonio MENDOZA FILLOLA: <i>El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la Literatura</i>	265
Manuel José RAMOS ORTEGA: <i>Discurso e historia en la novela española de posguerra</i>	289
Agustín REMESAL: <i>Literatura y televisión</i>	307
Göran SONESSON: <i>De la estructura a la retórica en la semiótica visual</i>	317

RESEÑAS

Harold BLOOM: <i>El canon occidental</i> . Barcelona: Anagrama, 1995 (Francisco Abad)	349
Manuel CABADA GÓMEZ: <i>Teoría de la lectura literaria (I. Frente a la lectura histórica)</i> . Madrid: Altorrey, 1994 (Laura SERRANO DE SANTOS)	353
Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO: <i>La Musa de la Retórica. Problemas y métodos de la Ciencia de la Literatura</i> . Madrid: CSIC, 1994 (Aida FERNÁNDEZ BUENO)	357
José ROMERA, Mario GARCÍA-PAGE y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.): <i>Bajtín y la Literatura. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral</i> . Madrid: Visor, 1995 (Laura SERRANO DE SANTOS)	361

HOMENAJE A EMMANUEL LÉVINAS

EMMANUEL LÉVINAS Y LA CRÍTICA DE LA ONTOLOGÍA

Augusto Ponzio

Universidad de Bari (Italia)

Emmanuel Lévinas ha muerto el día de Navidad de 1995. Había nacido en Kaunas, Lituania, el 12 de enero de 1906, en una familia de la pequeña burguesía judía. Durante la revolución de octubre, se encontraba en Ucrania, en Karkov, a donde su familia había emigrado al estallar la segunda guerra mundial. Sus lecturas iniciáticas: la Biblia judía y la literatura rusa, sobre todo Dostoievski, que citará a menudo en sus libros. En 1920 vuelve a Lituania con su familia.

En 1923 se establece en Francia y emprende los estudios de filosofía en Estrasburgo. Conoce a Maurice Blanchot, con el que establece una larga y profunda amistad, y sobre el que en 1975 publica un libro (*Sur Blanchot*). Lee a Proust y a Valéry. De Bergson aprecia la crítica de la noción de sustancia y la reivindicación del carácter positivo de la temporalidad en contraposición a su interpretación como negatividad y como condición invalidada respecto a lo absoluto de la eternidad.

En 1928-29 asiste a las clases de Husserl y Heidegger, dos autores de los que Lévinas será uno de los primeros en introducir sus obras en Francia¹ y que constituyen una referencia constante en todas sus investigaciones. A pesar de que la relación con Husserl no va más allá de las clases y de los seminarios, frecuenta su casa al aceptar la generosa invitación de la señora Husserl de darle lecciones de francés. De sus experiencias fenomenológicas en Friburgo, Lévinas habla en un artículo publicado en 1931, *Fribourg, Husserl e la phénoménologie*. Asiste al famoso encuentro entre Cassirer y Heidegger en Davos, en donde se hace consciente del ocaso de un tipo de humanismo y del inicio de una interrogación filosófica radical sobre el sentido del hombre (*Humanisme de l'autre homme* es el título significativo de un libro Lévinas de 1972, donde se recogen ensayos de los años sesenta, que representa una etapa importante en su reflexión sobre este tema). En 1930 publica *Théorie de l'intuitions dans la phénoménologie de Husserl*, la primera monografía dedicada en Francia al pensamiento husserliano; y con Gabrielle Peiffer traduce en francés *Meditations Cartésiennes*, las conferencias que Husserl había dado en París en 1929.

En la Sorbona conoce a León Brunschvicg. Obtiene la ciudadanía francesa. Se casa. Entra en la administración escolar de la Alianza Israelita Universal: después de la guerra será el director de la Escuela Normal Israelita Oriental, lugar de formación de los maestros de francés de las escuelas de la Alianza Israelita. En 1931-32 participa en los encuentros filosóficos del sábado por la tarde organizados por Gabriel Marcel y entra en contacto con personalidades de la filosofía francesa como Sastre y Maritain. Inicia una amistad con Jean Wahl, que se reanudará después de la guerra. En 1946-47 Lévinas pronuncia cuatro conferencias sobre «Le temps et l'autre», en el Collège Philosophique fundado por Wahl. Estas conferencias quedarán reunidas en un volumen publicado en 1979. En 1932 publica *Martín Heidegger et l'ontologie*, el primer estudio en francés sobre Heidegger, corregido y abreviado en su libro del 1949, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. En 1935 publica un importante estudio titulado *De l'évasion* reeditado, en forma de libro en 1982, a cargo de Jacques Rolland.

Durante la guerra, militando en las filas del ejército francés, trabaja como intérprete de ruso y de alemán. Los alemanes lo aprisionan y lo

¹ A los veintidós años publica por intermediación de Lévy-Bruhl, en *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger* 3-4 (1929), 230-265, «Sur les "Ideen" de E. Husserl».

deportan a Alemania, donde a pesar de ser reconocido como judío, y separado de sus compañeros, se salva por ser soldado francés. Casi toda su familia, que vivía en Lituania, es masacrada por los nazis.

En 1947 publica *De l'existence à l'existant*, obra escrita casi enteramente durante su internamiento en el campo de concentración. Es en esta obra, en el ensayo *De l'évasion*, en las conferencias sobre *Le temps et l'autre* de 1946-47 en el Collège Philosophique de J. Wahl, y, por último, en su ensayo *La réalité et son ombre*, aparecido en 1948 en «*Les Temps Modernes*», sobre la cuestión del «arte descomprometido» y de su relación con la realidad, en donde Lévinas empieza a proponer una filosofía propia.

Con estos trabajos Lévinas se coloca activamente y con una fisionomía especial en el movimiento central del pensamiento contemporáneo, que se ocupa del problema de «refundamentar la ontología» (v. Semerari, 1960 y 1982) en el que participan autores como Hartmann, Bloch, Husserl y Heidegger en Alemania; Carabellese en Italia; Lavelle, Lesenne, Sartre y Merleau-Ponty en Francia; Bajtín en Rusia², y que nace fundamentalmente de la crítica de una filosofía planteada en forma reductiva en sentido gnoseológico (idealismo, neokantismo, neopositivismo, historicismo, etc.).

Desde su ensayo de 1932, Lévinas coincide con Heidegger, a pesar de distanciarse, aunque no en la dirección de «una filosofía que podríamos definir pre-heideggeriana» (Lévinas, 1932: 407), en la idea de que un problema sólo puede considerarse filosófico si nos coloca ante el «antiguo problema del ser en cuanto ser», el problema de la filosofía es el problema del ser y de su sentido. Se trata para Lévinas, como sostiene en su ensayo de 1935, *De l'évasion*, de volver a plantear críticamente el problema del ser, tanto contra el dogmatismo de la ontología tradicional, como contra las ilusorias formas religiosas de evasión del ser, que continúan aplicando a Dios la categoría del ser y reduciendo el problema de Dios al problema de su existencia; por último, también contra la ilusoria liberación del idealismo con respecto al

² Sobre esta cuestión en toda la obra de Michail Bajtín, desde 1919 hasta la primera mitad de los años setenta, se puede consultar un texto bajtiniano de principios de los años veinte, publicado en ruso solamente en 1986, con el título (del editor) *K filosofi postupka* (trad. it. «La filosofía dell'azione responsabile», en Bachtin et alii, *Bachtin e le sue maschere*, Bari: Dedalo, 1995: 43-100). Entre los autores citados, la posición de Bajtín con respecto a «refundamentar la ontología» es, junto con ciertos aspectos de la filosofía de Carabellese, la más cercana a la concepción de Lévinas. Puede verse además A. Ponzio (1994; 1995).

ser: «la liberación del idealismo respecto al ser se basa en su desvalorización. En el momento mismo en que el idealismo cree haberlo superado, queda impregnado en todas sus partes» (Lévinas, 1935: 46).

Con la reflexión sobre la necesidad de evasión, Lévinas vuelve a plantearse el problema del ser en cuanto ser, pero lanzando ya la sospecha de que a pesar de las pretensiones de universalidad, de fundamento y límite de nuestras preocupaciones, no es otra cosa que «la huella de una civilización dada, colocada en el hecho consumado del ser e incapaz de salir de él» (Lévinas, 1935: 21). Desde este punto de vista, a pesar de la derrota del idealismo, «en las aspiraciones del idealismo, aunque no en su camino, consiste, indudablemente», dice Lévinas, «el valor de la civilización europea: en su primera inspiración, el idealismo intenta ir más allá del ser. Toda civilización que acepta el ser, la desesperación trágica que comporta y los crímenes que justifica, merece el nombre de bárbara» (Lévinas, 1935: 46-47).

La cuestión de la necesidad de evasión, en el ensayo de 1935, lleva a Lévinas al corazón mismo de la filosofía, renovando el antiguo problema del ser en tanto ser. Con el concepto de «evasión», explícitamente diferente al de «impulso vital» («en el impulso vital vamos hacia lo ignoto, pero vamos hacia alguna parte, mientras en la evasión aspiramos sólo a salir» - salir del ser), Lévinas introduce la categoría de excedencia que retoma después en *De l'existence à l'existant* y que encontrará una reformulación propia posteriormente en el concepto de *infinito* contrapuesto a *totalidad*. La necesidad de evasión, de excedencia, es la necesidad de salir de la identidad: la identidad del ser, la identidad del yo en tanto ser, en tanto «mismo». En el ensayo de 1935, Lévinas propone una fenomenología de la necesidad de evasión del ser, que describe en algunos aspectos esenciales de la existencia: en el placer, que no siendo consecuencia de la necesidad y no tendiendo a un término, es un proceso de salida del ser; en la inmotivada vergüenza de sí por la que se desea escapar a la identificación con el ser, del encadenamiento del yo a sí mismo; en la *náusea* (el texto de Lévinas es anterior a la publicación de la *Nausée* de Sartre) como disposición fundamental que manifiesta el ser como ser indisolublemente ligados, como «impotencia del ser puro en toda su desnudez» (Lévinas, 1935: 40), como *nauseante* presencia del yo anclado en sí mismo y como impotencia para salir de esa presencia.

El paso sucesivo, con *De l'existence à l'existant*, es la fenomenología del ser en su indiferencia, como ser impersonal, anónimo, como *il y a*, como «hay», no reivindicado por ningún ser. Para salir de este

perdurar anónimo del ser, de la esencia, como Lévinas dirá más tarde, en el sentido de realización del ser, de proceso o avenimiento del ser, de esencialización, hay que recurrir a la relación con el otro, en tanto que otros. Los otros escapan a la presencia, a la identidad, a la iniciativa del yo.

A partir de la ausencia del otro, de su ausencia en presencia que «es precisamente su presencia como otro» (Lévinas, 1947: 87), es posible una fenomenología de la temporalidad, como expone en sus lecciones de 1946-47, que no sea el tiempo del *sujeto solo*, tanto si es «el tiempo objetivo» o «el tiempo subjetivo» como «distensión del alma», como «duración», como «forma *a priori*», como «retención y propensión» de la conciencia intencional, como si es «tiempo auténtico del existente» a partir del ser-para-la-muerte. La alteridad absoluta del otro instante, la materialidad del tiempo, respecto al presente del idéntico, es la alteridad de la irreducible ausencia de otros, la alteridad como relación no recíproca, situada en un espacio no simétrico y más allá de la contemporaneidad, como se presenta en relación con el otro sin intermediarios, sin la mediación de «una verdad, un dogma, una obra, una profesión, un interés, una habitación, una comida, que no consiste por lo tanto, en una comunión» (Lévinas, 1947: 87).

Como ya decía Aristóteles, el tiempo, observa Lévinas, está, de alguna forma, conectado con el movimiento, con un estado de no-reposo, de no-quietud. Pero no se trata de la movilidad continua, externa, o interna a la conciencia, que sugiere la idea del tiempo como flujo: se trata, en cambio, para Lévinas, de la inquietud provocada por la relación con el otro, una relación que excluye la indiferencia en la que la diferencia se sitúa en la no-indiferencia. La puesta en discusión ante el rostro del otro que, con su misma desnudez, exposición, fragilidad, dice que su alteridad no puede ser destruida, que coloca al yo en acusativo, convocándolo, cuestionándolo, llamándolo a una responsabilidad absoluta, fuera de la iniciativa del yo, una responsabilidad por el otro que no permite descanso, que no da paz, y respecto a la cual la paz de la guerra —como solución misma de la guerra— revela toda su miseria y vanidad: este estado de inquietud es la diacronía misma, la temporalidad no ya como fluir continuo sino como discontinuidad; y sin embargo, en la discontinuidad, en la diferencia, como inevitable implicación, como no-indiferencia.

En 1947 Lévinas conoce a M. Chouschani, «maestro de gran prestigio y exigente» de exégesis y de Talmud. Inicia desde 1957 una serie de conferencias sobre textos talmúdicos. Sucesivamente aparecen

antologías de sus «lecturas talmúdicas» (Lévinas, 1968) y dedica a los problemas del judaísmo una serie de artículos recogidos en 1963, bajo el título *Difficile libérité*, y *A l'heure des Nations*, en 1988. Del mono-teísmo judío, Lévinas exalta el carácter ético, la puesta en discusión del «cuidado de sí», natural a los seres, la subversión del *esse* en el «des-inter-esamiento», en la inquietud por el otro, hasta llegar a su sustitución, llegar a existir en lugar del otro insustituible. El judaísmo es para Lévinas humanismo: «la Biblia no es un libro que nos conduce hacia el misterio de Dios, sino hacia los deberes humanos de los hombres. Sólo los simples lo convierten en una aritmética teológica» (Lévinas, 1963: 383).

Coherentemente con su crítica de la ontología en Lévinas encontramos el rechazo de Dios, en los términos del onto-teo-logía. Como «no contaminado por el ser», Dios es el más allá de la «esencia» que se revela en la relación con el otro en tanto que otros. El judaísmo «no unifica, ni jerarquiza los dioses del numen y numerosos: los niega. Con respecto a lo divino que éstos encarnan, Dios no es más que ateísmo» (Lévinas, 1963: 29).

Además el judaísmo, como lo entiende Lévinas, es un elemento integrante y correctivo de la tradición filosófica occidental, del *logos* griego, de su idea de la importancia de la conciencia cognoscitiva, de la ontología, de la política, de la guerra.

En 1951 aparece el importante ensayo *L'ontologie est-elle fondamentale?*, en donde Lévinas demuestra cómo la relación con los otros está más allá de la ontología: el otro hombre «no viene hacia mí a partir del ser en general. Todo lo que de él viene hacia mí, a partir del ser en general, se ofrece ciertamente a mi comprensión y mi posesión. Yo lo comprendo a partir de su historia, de su ambiente, de sus costumbres. Lo que en él escapa a la comprensión es precisamente él, el que está siendo» (Lévinas, 1984: 171-172).

En 1961 Lévinas publica *Totalité et Infini. Essais sur l'extériorité* y es nombrado profesor en la universidad de Poitiers. *Totalité et Infini* parte de la consideración de la relación entre ontología, política y moral. El ser, en su devenir, en su «esencia», como venir a ser, como *conatus essendi*, como dialéctica entre ser y no-ser, perteneciente a un recorrido narrativo, a una historia, se revela en toda su evidencia a la mirada realista de la política. Como visión totalizadora y organización funcional, como actitud adherente a la realidad, a la historia, y mediadora entre los intereses de los sujetos individuales y colectivos,

la política está ligada a la ontología. Como administración racional de la duración, como economía del perdurar, del persistir, del progresar en el ser, a cualquier precio, la política prevé la guerra, como extrema *ratio*: la guerra está inscrita en lo real tal y como se revela a la visión de la política, como arte de prever y de vencer —en el sentido de prevalecer, pero también de controlar, de sedar— la guerra.

Totalité et Infini toma como punto de partida el nexo entre ontología, historia, política, guerra. El concepto de totalidad, al que Lévinas opone el de infinito está estrechamente ligado a la visión de la política como razón de lo real, y toda la reflexión de Lévinas de *Totalité et Infini* se refiere a la posibilidad de algo más irreduciblemente externo a la totalidad, de una transcendencia —expresada en el concepto de infinito— con respecto a la totalidad, con respecto a la política que manifiesta la razón de la totalidad. La cuestión que Lévinas afronta es si se tiene que colocar en primer lugar la política, es decir, la ontología, es decir, de la guerra, y basar la moral sobre la política haciendo derivar la escatología de la paz mesiánica de la ontología de la guerra, la paz final —como sentido último del que los individuos son portadores— de la razón que prevalece en la guerra, o bien si es plausible una metafísica que no acepte la ontología de la totalidad y de la guerra, que no se adapte a la visión teológica de la totalidad que no tenga cabida en el sentido de la historia, pero que ponga en relación con lo que está más allá de la totalidad y de la historia y, al mismo tiempo, no menos originario de *esse* e interno a *esse*, a pesar de que sus categorías son irreducibles (la idea cartesiana que Lévinas usa del infinito en el finito, del más en el menos, donde *in* de infinito significa al mismo tiempo *no* y *dentro*).

Totalité et Infini muestra la posibilidad de la metafísica, de una escatología más allá del sentido último de la historia, de una moral que no se base en la política, y de una paz que no derive de la guerra. Y detecta la ruptura de la totalidad y la excedencia respecto a la ontología, que producen la infinitud, la relación con el infinito, no en un saber, en una representación, en una operación cognoscitiva, sino en la relación ética impuesta por la trascendencia del otro, de cada uno de nosotros en tanto que otro respecto a una homologación con respecto a uno mismo. La re-velación del infinito que comporta el palmarés de la moral y de sus categorías —la responsabilidad que supera lo legal y obliga más allá del contrato, la no-indiferencia, la discreción (discreción no sólo como actitud subjetiva, sino también como objetiva e insuperable separación de individuos de los que cada uno es irreduciblemente

otro)— se produce en la relación con el otro, con el rostro del otro, como algo que tiene un sentido por sí solo, que no espera la intencionalidad cognoscitiva, la visión totalizadora, la comprensión del sentido de la historia, para ser significante.

Después de la universidad de Poitiers, desde 1967 al 1973 Lévinas da clases en la universidad de París Nanterre y sucesivamente (1973-1976) en la Sorbona. Especialmente interesante es el curso 1975/76, en donde se retoma el tema del tiempo y de la alteridad del curso 1946-47 y que publicará J. Rolland en 1991 con el título *La mort et le temps*. En 1972 publica *Humanisme de l'autre homme* y en 1974 *Autrement qu'être ou- au-delà de l'essence*, que después de *Totalité et infini*, constituye la segunda exposición orgánica de la filosofía de Lévinas. En el libro de 1974 Lévinas vuelve a interrogarse sobre la posibilidad de superar el *esse*, del *conatus essendi*, del interés, del interesarse en el ser que «se dramatiza en egoísmos en lucha unos contra otros, todos contra todos, en la multiplicidad de egoísmos alérgicos que están en guerra unos contra otros y, de esta forma, juntos. La guerra es el gesto o el drama del interesarse de la esencia. [...] La esencia es el extremo sincronismo de la guerra...» (Lévinas, 1983: 8).

Los libros sucesivos de Lévinas son por lo general antologías de ensayos. *Noms propres*, de 1976, contiene ensayos sobre Agnon, Buber, Celan, Delhome, Jabès, Kierkegaard, Lacroix, Laporte, Leiris, Picard, Proust, Van Breda, Wahl.

De Dieu qui vient à l'idée, de 1982, vuelve a considerar en algunos ensayos la cuestión de la de-ontologización de Dios, que se convierte en Lévinas en «otra manera del ser», que se experimenta en la relación con el otro hombre, cuando el rostro ineludible del otro pone en tela de juicio la identidad: es ésta la circunstancia en la que el término Dios viene a la mente, «circunstancia en la que este término no significa ni ser, ni perseverancia en el ser, ni ningún ultra-mundo —solamente un mundo— sin que, en estas circunstancias precisamente determinadas, tales negaciones se conviertan en teología negativa».

Hors sujet, de 1987, recoge ensayos sobre Buber, De Waelhens, Jankévitch, Leiris, Marcel, Merlau-Ponty, Rosenzweig y Wahl. El título propone nuevamente el problema de la ontología y de la alteridad respecto a ésta: «hors sujet» significa tanto fuera del tema, como fuera de la tematización, fuera de la *apofansis*, fuera de la jurisdicción del sujeto y de su poder, y preanuncia una posibilidad de relación que se sustraer a cualquier comunión preliminar de género, a cualquier síntesis

producida por un intermediario. De la misma acumulación en los derechos humanos de individuos pertenecientes a un mismo género proviene la responsabilidad por el otro, en donde el yo se encuentra en la situación de único, de insustituible, en su implicación por el otro que como rostro lo contempla.

Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre, de 1991, recoge ensayos publicados entre 1951 y 1990, entre los cuales *L'ontologie est-elle fondamentale?*, que encabeza el libro. Especialmente significativo es el ensayo *La conscience non-intentionnelle*, aparecido ya en 1983, en donde volviendo a Husserl («sin duda en el origen de mis escritos está Husserl»), muestra cómo fuera de la ontología, que privilegia la presencia, el presente, la representación se encuentra en una relación cara a cara con el otro, contraponiéndose a las formas de violencia y a las que evitan la alteridad (propaganda, demagogia, diplomacia, adulación, etc.). En la relación cara a cara, no mediada en ningún modo, el yo ya no es conciencia intencional, ya no es sujeto, ya no es un individuo perteneciente a un género, sino que se encuentra en la relación a partir de la cual solamente puede constituirse como intencionalidad, como sujeto, como individuo.

En la relación frontal, en la relación de otro con otro, de único a único, el yo se encuentra sin coartadas, en *acusativo*, en la situación de tener que dar cuenta de su propio ser, del puesto que ocupa en el mundo y que otro no ocupa, del *Da* del propio *Dasein* del que otro ha quedado excluido. «El acusativo es el primer “caso” de todos modos» (Lévinas, 1991: 48). El discurso del yo nace como justificación, como defensa de la responsabilidad obsesiva por el otro. La conciencia, dice Lévinas, es en primer lugar «mala conciencia».

La cuestión del ser se refiere, por lo tanto, a la relación con otros; la justificación del ser es justificación con otros. El problema fundamental de la filosofía, el problema del ser, es un problema moral. «La filosofía en primer lugar se presenta como ética» (Lévinas, 1989). A esta conclusión llegan tanto Lévinas como Bajtín, procediendo ambos de la crítica gnoseológica. «La cuestión por excelencia, o la primera cuestión, no es porqué existe el ser y no la nada, sino «¿tengo yo derecho a ser?» (Lévinas, 1979: 197), pregunta que surge del temor, frente a otros, que el propio *Da* sea ya la usurpación del puesto de alguien —oprimido, hambriento, expulsado o relegado en el tercer mundo—, pregunta que no espera una respuesta teórica y no es una solicitud de información. A pesar de su buena conciencia y de sus coartadas, el «yo» es la crisis misma de la existencia del ser humano» (Lévinas,

1989: 58) y lo humano, dice Lévinas, es el resurgir de la conciencia no intencional, de la «mala de conciencia», de la posibilidad de temer la injusticia más que la muerte, de preferir, como dice Sócrates en el *Gorgia*, la injusticia padecida a la injusticia cometida.

(Versión castellana: Mercedes Arriaga Flórez)

Referencias bibliográficas

- LÉVINAS, E. (1931a), (1931b). «Fribourg, Husserl e la phénoménologie». *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* 5, 43, 15 mayo, 402-414.
- (1930). *Théorie de l'intuitions dans la phénoménologie de Husserl*. París: Alcan; París: J. Vrin, 1963.
- (1931). *Meditations Cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*
- (1932). «Martín Heidegger et l'ontologie». *Revue Philosophique de la France et del'Etranger* CXIII, 5-6, mayo-junio, 395-431.
- (1935). «De l'évasion». *Recherches Philosophiques* V (1935/36), 373-392 (Montpellier: Fata Morgana, 1982; trad. it. de Donatella Ceccon y Giorgio Franck, *Dell'evasione*. Reggio Emilia: Elitropia, 1983).
- (1947). *De l'existence à l'existant*. París: Editions de la Revue Fontaine; J. Vrin, 1947 (trad. it. de F. Sossi, *Dall'esistenza all'esistente*. Casale Monferrato: Marietti, 1986).
- (1948). «La réalité et son ombre». En *Nomis Propres*. Montpellier: Fata Morgana, 1976 (trad. it. de F. P. Ciglia. Casale Monferrato: Marietti, 1984).
- (1949). *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. París: J. Vrin.
- (1951). «L'ontologie est-elle fondamentale?» *Revue de Méthaphysique et de Morale* 56, 1, 88-98 (trad. it. de F. P. Ciglia, *Nomi propri*. Casale Monferrato: Marietti, 171-172).
- (1961). *Totalité et infini*. La Haya: Nijhoff (trad. it. de A. dell'Asta, introd. de S. Petrosino, *Totalità e Infinito*. Milán: Jaca Book, 1980 y 1990).
- (1963, 1976). *Difficile liberté; Essais sur le judaïsme*. París: Albin Michel (trad. it. parcial de P. Penati, *Difficile Libertà*. Brescia: La Scuola, 1986).
- (1968). *Quatres lectures talmudiques*. París: Minuit (trad. it. de A. Moscato, *Quattro letture talmudiche*. Milán: Il Melangolo).
- (1972). *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier: Fata Morgana.
- (1974). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haya: Nijhoff (trad. it. de S. Petrosino y M. T. Aiello, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*. Milán: Jaca Book, 1983).

- (1975). *Sur Blanchot*. Montpellier: Fata Morgana.
 - (1976). *Noms propres*. Montpellier: Fata Morgana.
 - (1977). *Du sacré au saint. Cinq nouvelles lectures talmudiques*. París: Minuit (trad. it. de G. Lissa, *Al di là del versetto*. Nápoles: Guida. 1986).
 - (1979). *Le temps et l'autre*. Montpellier: Fata Morgana (trad. it. de de Francesco P. Ciglia, *Il tempo e l'altro*. Genova: Il melangolo, 1987).
 - (1982). *Ethique comme philosophie première* (trad. it. de F. Ciramelli, «Etica come filosofia prima». En E. Lévinas, A. Peperzak, *Etica come filosofia prima*. Nápoles: Guerini, 1989).
 - (1987). *Hors sujet*. Montpellier: Fata Morgana (trad. it. de F. P. Ciglia, *Fuori dal soggetti*. Génova: Marietti, 1992).
 - (1991). *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. París: Grasset.
 - (1991). *La mort et le temps*. París: Éditions de l'Herne.
 - (1995). «Bachtin e le sue maschere». En *Bachtin et alii*, Bari: Dedalo.
- PONZIO, A. (1994). *Scrittura, dialogo, alterità. Fra Bajtin e Lévinas*. Florencia: La Nuova Italia.
- (1995). *Responsabilità e alterità in E. Lévinas*. Milán: Jaca Book.
- SEMERARI, G. (1960). *Storicismo e ontologismo crítico*. Mandurria: Lacaita.
- (1982). *La sabbia e la roccia. L'ontologia critica di Pantaleo Carabellese*. Bari: Dedalo.

EL DESAFÍO DE LÉVINAS

Miguel García-Baró

Universidad Complutense

1. Sigue siendo verdadero el *dictum* de Bergson: un pensador original enuncia, en realidad, tan sólo una cosa, una verdad, una perspectiva. La originalidad y el interés de ese pensamiento —que será siempre de alguna manera verdadero, si realmente ha constituido el corazón vivo de una existencia humana— se miden por la alteración que introducen en la masa de aquellas ideas y aquellas creencias que son el lector, el oyente.

La Francia de postguerra ofrece el más atractivo paisaje filosófico a lo largo y ancho del mundo. Y una porción muy grande de tales riquezas se debe a la original asimilación de la fenomenología, en un suelo preparado por la actividad de Maurice Blondel, Henri Bergson y Léon Brunschvicg. Lévinas fue el mediador esencial de esta reinterpretación francesa de Husserl, Scheler y Heidegger; y durante muchos años no fue Lévinas sino eso en el mundo de la filosofía.

En 1961, la situación se alteró repentinamente, cuando apareció, como octavo volumen de la serie *Phaenomenologica*, la primera obra

maestra del director de la Escuela Normal Israelita Oriental, que vivía, a sus cincuenta y cinco años, al margen de la enseñanza universitaria parisina.

No puede decirse que ese libro, *Totalité et Infini. Essai sur l'Extériorité*, contenga ya a todo Lévinas; ni siquiera cabe afirmar que presente de manera perfecta el pensamiento que está en la raíz de la perspectiva, profundamente nueva y tradicional al tiempo, que es ahora, ya muerto, Lévinas. Pero sí es cierto que las otras dos obras filosóficas mayores, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence* (1974) y *De Dieu qui vient à l'idée* (1982) —provenientes de la reunión de estudios concebidos, con frecuencia, independientemente—, sobre todo precisan y expanden los núcleos de fuerza del primer libro —el cual, a su vez, es mucho más claro que los breves textos que lo habían precedido, en una cadencia muy tranquila—. Y en cuanto a las lecciones de exégesis talmúdica, que constituyen la otra mitad de la obra de Lévinas, el filósofo vuelve a encontrar en ellas la misma labor de precisión y expansión, de aplicación, en ocasiones, de las cuestiones clave de *Totalidad e Infinito*. Lo que hallará de más nuevo es la evidencia de la conexión vital de la filosofía de Lévinas con la tradición rabínica de sus antepasados lituanos, los *mitnagdim*, terribles adversarios de la propagación, tan rápida y victoriosa fuera de Lituania, del movimiento jasídico, en las últimas décadas del XVIII y las primeras del XIX. Y, sin embargo, Lévinas ha regresado a esta raíz sobre todo inducido por Franz Rosenzweig, el pensador de origen hegeliano que resolvió no integrarse en la Academia alemana, sino revitalizar una tradición que apenas le había llegado a él viva.

Ése es el primer aspecto admirable de Lévinas: el espectáculo de coherencia, de una cierta plenitud de sentido personal unificado, que apenas parece cosa de nuestra época. Y esto, en un testigo demasiado próximo a la *Shoá* del judaísmo europeo.

El segundo aspecto notabilísimo de este hombre y de su obra es la radicalidad de su desafío a la manera griega de pensar, que va de la mano, sin embargo, de la decisión de hacer hablar en griego a los viejos textos judíos, ya tantas veces inexpresivos, no leídos de veras.

Esta radicalidad es el umbral de *Totalidad e Infinito*. Al mismo tiempo, es la mejor expresión del núcleo nuevo de la perspectiva aportada por Lévinas a nuestro tiempo.

2. La forma griega del pensamiento está iluminada por la revelación del ser o la verdad del ser, esto es: por la patencia de aquello a cuya

luz se manifiesta la totalidad de las cosas, de los entes que realmente son. De lo que se trata es de vivir a esa luz, que disipa las sombras de la existencia enredada en la participación mítica del hombre en la divinidad. La *theoría*, la visión clara y, por principio, pública de la naturaleza de cada ente, es reconocida como la forma suprema de la vida humana. Y, en la medida en que la filosofía va adquiriendo conciencia de que la *Physis* por ella revelada requiere una sustancia separada, inductora de todos los cambios pero no sometida a ninguno, tanto más va acrecentándose la confianza en que la excelencia del ser del hombre se realiza sólo en la contemplación de la verdad sobre lo real (*theología*), puesto que nadie podrá pretender que la relación que nos cabe establecer con esa sustancia supremamente divina (por inmortal y desprovista de afecciones y pasiones) es de alguna manera práctica o poyética, además de ser, por cierto, teórica.

El ser predelinea el contorno de toda posibilidad y de toda verdad. El discurso capaz de intercambio en el ámbito abierto y general del Estado es la única enunciación de la realidad de la Naturaleza tal como ella es en sí misma. Y la entidad de la Naturaleza es la ley inflexible, acatada universalmente, pero, en el caso único del animal que posee de suyo el discurso, susceptible, además, de ser reconocida como tal.

Hay, pues, la divina Totalidad de lo real, regulada por la Justicia que habita junto al dios más alto —el cual quiere y no quiere recibir el nombre tradicional de Zeus—. Cuanto existe no es más que un fragmento en este todo sagrado; si bien cabe distinguir esferas, órdenes jerarquizados de la realidad, y, en su interior, seres que existen con más o menos independencia (y el máximo de independencia equivale al máximo de obediencia a la Ley mediada por el conocimiento, por el discurso).

3. Lévinas ha aprendido en Heidegger a mirar directamente al centro vital de la concepción griega o filosófica del mundo. Éste es la peculiar visión de la verdad de lo real que acabamos de revisar brevemente —no necesitamos describir con gran detalle aquello que ya nos es tan familiar que apenas si podemos representarnos que no sea obvio, evidentísimo, para todos y en todas las circunstancias históricas imaginables—. La mirada de Lévinas, cargada de sabidurías que no han nacido en Grecia, diagnostica, en la página inicial del prefacio de *Totalidad e Infinito*, que esa aprehensión inicial de la verdad y del ser que Grecia introdujo es, sencillamente, «que el ser se revela como guerra»; que la guerra es aquí «la patencia misma —o la verdad— de lo real». Pues, en efecto, nada es real si no es capaz de desgarrar las

ilusiones, los sueños, las imágenes y los discursos provisionales de los hombres. Reconocemos la realidad, según decimos, *en toda su crudeza*, justamente allí donde lo terrible arrasa nuestras esperanzas. Pero el nombre propio de lo terrible es la guerra, porque la virtud oscura de la guerra es suspender la más fuerte de las plazas fuertes del hombre: la moral.

Cuando el pensar griego, cruzado ya largos siglos con la experiencia cristiana de la historia, alcanza el estadio de espléndida madurez que es la filosofía clásica alemana, Kant llega a prescindir por entero de la divinidad de la Naturaleza (o sea de la propia posibilidad de construir una teología física o natural); pero aún conserva un papel ontológico esencial a la Necesidad, sólo que únicamente a la necesidad práctica, reflejada en el sentir del hombre como respeto a la santidad de la ley moral. Lo que la inteligencia reconoce como teóricamente necesario no es, en última instancia, sino la propia constitución de la razón finita (la esencia del Yo, como explica Fichte); pero esto quiere ya decir que la necesidad teórica (la necesidad de la ciencia) no debe seguir siendo interpretada como un signo de la naturaleza de Dios. El entendimiento finito no está autorizado a conocerse como *intellectus ectypus*, o sea como participación —y, por ello, signo— del *intellectus archetypus* de Dios, el Conocedor perfecto, el Ingeniero universal.

Sólo la necesidad práctica es santa, afirma Kant. Sólo la idea no autocontradicatoria de una voluntad absolutamente obediente a la ley moral y en la que no haya pugna entre el deber y la inclinación egoísta como fundamentos de determinación del querer, es la idea del Santo, del tres veces santo; porque sólo ese ser racional y libre ha excluido a *limine* dar entrada en el ámbito de sus motivaciones al egoísmo. En cambio, nuestra humana conciencia de constrictión del apetito egoísta bajo la ley moral significa que ya siempre somos nosotros de condición bien opuesta al Santo: libremente nos hemos dejado llevar de la propensión al mal, y ya antes de toda culpa que podamos recordar somos responsables —y culpables— de esta constante posibilidad de adoptar una máxima general para nuestra acción determinados por el egoísmo (de hecho, la situación es tan grave que no sabemos conocer jamás qué motivación nos impulsa, por más convencidos que creamos estar en ocasiones de obrar lo justo puramente por respeto al deber).

Lévinas piensa que la guerra, que asistió al nacimiento del *epos* homérico —en el que el mito empieza a morir de teoría—, ha revelado cada vez más plenamente su rostro verdadero. La *Shoá* quizá sea la

manifestación definitiva de este monstruo. Y esta manifestación dice que la guerra es la suspensión de la necesidad del imperativo moral, que Kant creyó categórico. Mejor dicho: la guerra, experiencia fundamental, pero también permanente consecuencia —como la técnica, su hermana— del pensar griego, no permite el pensamiento auténtico de la moral, como no permite el pensamiento de la paz verdadera. La moral, en el ámbito de la experiencia griega de la verdad, aun depurada en la sistemática ya casi no griega de Kant, es aún concebida en tal forma que, esencialmente, por principio, puede ser suspendida por algo. Evidentemente, sólo por aquello único, la Realidad, la Totalidad, que aún es más fuerte que la libertad ilustrada del hombre. Si la moral kantiana expresa el punto más alto al que puede llegar el pensamiento del Bien en suelo griego, entonces todavía es algo sometido a una legalidad más poderosa: al Poder mismo, a la Guerra, a la Verdad del ser que no tiene piedad de ningún fragmento, de ningún hombre que intente atrincherarse en su ilusoria individualidad. Donde no caben sino partes del Todo, no hay individuo absoluto y no hay, por ello mismo, abrigo definitivamente seguro contra la Guerra. No hay la Paz, no hay el Bien; hay, aún, el Ser.

4. ¿Qué puede significar, en tal caso, lucidez? ¿Cuál es el ideal de la filosofía, en el interior de semejante régimen ontológico? Pues la filosofía se define por su ideal, no por la imitación de algún modelo preexistente. La filosofía es el afán de la experiencia de lo que aún se ignora: trasladarse hasta el final de la verdad, no dejarse engañar por nada, vivir sólo de verdades. Parece que Grecia contribuye al patrimonio de la cultura humana también donándole la posibilidad del escépticismo, de la crítica sin piedad de cualquier tesis conquistada, del despegó de todos los apegos a lo tradicional. ¿No es el punto de vista escéptico el contrapeso de la experiencia de la realidad como guerra, más bien que su necesario complemento?

Lévinas ha reconocido que, en gran medida, así es; que hay, en efecto, rasgos de la experiencia humana que son suficientemente generales como para traspasar —o exigir de suyo esta trascendencia— las fronteras de un mundo cultural en su peculiaridad, ya sea éste Grecia, ya sea Israel.

Así sucede en este caso. El hombre ansía encontrar lo Nuevo, lo Otro de sí mismo. Reconoce, aunque sea oscuramente, que la permanencia inactiva en la situación actual —sea ésta cual sea— es antes un riesgo mortal que un descanso o la paz. La vida es pregunta y búsqueda, y realmente, como el Sabio griego dijo en la ocasión más solemne,

no es vivible una vida sin examen de sí misma. El movimiento implicado en esta actitud esencial es una marcha, un esbozo de Pascua, una retirada —quizá, una evasión del Ser, una fuga de Egipto, donde, sin embargo, se tiene asegurado el pan—. El hombre se despega, lúcido, escéptico, exigente, para emprender viaje a algo que lo solicita. Una cierta experiencia del mal presente suscita o reaviva la impaciencia por el bien.

5. Entre Sócrates y Platón, dentro de la esfera misma del corpus literario platónico, se marca la diferencia que delimita sutilmente dos actitudes que planteamientos menos finos tenderán a hacer opuestas. Platón concibe la llamada del Bien como sugerencia evocativa del Ser patrio al que se pertenece ya siempre y del que la ignorancia y la pereza cotidianas (condensadas en el símbolo órfico del *sôma*) nos mantienen dolorosamente apartados. El deseo del Bien es, más bien, necesidad del Ser, y, por lo mismo, la crítica de lo que hay no es escéptica, sino que es la antesala de la metafísica: de la conciencia explícita de que el hombre posee una tenacísima vinculación, en el centro del yo racional y libre, con el Ser que luce al exterior de la cueva. Cuando pensamos —ingenuos prisioneros que acaban de soltar la cadena y empiezan a explorar el antro al que están atados por la costumbre— que vamos hacia la sabiduría y hacia la muerte como hacia lo nuevo y lo otro, aún estamos en el principio del lejano reconocimiento de que, en verdad, marchamos hacia lo más antiguo, regresamos a la antevida como forma auténtica de la ultratumba. Morir es desnacer, en efecto, y, así, despertar por fin del sueño lleno de enredos de la vida.

Sócrates, en cambio, sólo sabía que él, único entre los atenienses y quizá entre todos los griegos de su tiempo, ignoraba qué es realmente la muerte, o sea la meta del viaje hacia la Experiencia, hacia la Sabiduría, hacia el Bien. El sabio escéptico —en una acepción más comprensiva e interesante del término que la que tuvo en la escuela escéptica helenística— no puede darle su nombre verdadero al imán que polariza su existencia. Ve el sentido, pero eso mismo le hace callar sobre la naturaleza de la luz que ha incitado todo el trabajo. Es verdad que sólo acierta a representársela en conceptos que siguen atados a la forma religiosa y política nacional; pero insiste heroicamente en el silencio, la pobreza, la pregunta que no se deja detener por ninguna respuesta.

Sócrates y su escepticismo son el vínculo de Lévinas con Grecia, reconocido de más cerca en la crítica ética de Kant a la metafísica (Hegel, el Platón del Sócrates Kant, es el gigante en cuya destrucción

trabajaron ya otros maestros que preceden a Lévinas: Kierkegaard, Nietzsche, Rosenzweig). Lévinas quiere respetar la integridad del movimiento filosófico hacia el ideal: la superación del mundo de la Opinión, dentro del cual el hombre sólo puede ser esclavo de las fuerzas intracósmicas e intrahistóricas y tradicionales, que la Opinión representa como dioses en cuya potencia inexorable participa a la fuerza cada miembro de la sociedad de los hombres. Lo Sagrado —es preciso recordar que Lévinas restringe polémicamente su sentido en esta forma, para retar del modo más provocativo posible a los filósofos de la religión que trabajan en las huellas de Rudolf Otto con excesiva ingenuidad— es reducido a su verdadero límite por la filosofía de los griegos, y esta acción de determinación es, realmente, una conquista para siempre.

Lo que decisivamente importa es, todavía, desprender a la filosofía de sus raíces inconscientes en lo Sagrado antiguo, que se corresponden tan efectivamente con lo Malo contemporáneo. Y esto, traducido al lenguaje de trabajo de los filósofos, significa: criticar la metafísica —Lévinas ha solidamente preferido llamarla Ontología, sin duda para recordar que Heidegger ha de ser incluido en este objeto de la crítica—. Criticar la metafísica, incluso en lo que ha dejado en la obra heideggeriana, quiere decir, a su vez, sobre todo, deshacer la ilusión consistente en repetir de continuo que la muerte, la meta del viaje del hombre vigilante, y este viaje mismo, por tanto, están ya siempre dominados por el Poder del Ser, son destino en manos del Impersonal y de los Dioses de la época. Es criticar que lo Nuevo sea ya siempre lo Mismo.

6. En apariencia, orientar toda la filosofía, incluida la especificación de su método propio, por el ideal de no empezar reconociendo carta de ciudadanía en ella a ningún conocimiento que admita género alguno de duda concebible, es el mejor programa para impulsar la autonomía efectiva de la razón en medio de la historia. Se diría que únicamente siguiendo semejante programa austerísimo es posible llegar a hacer explícita la vocación de libertad que ya en sí contiene la razón, incluso en su estado de limitación tal como la conocemos en la humanidad. Edmund Husserl había mejorado, además, el programa cartesiano de «filosofía primera» al haberlo desprendido incluso del prejuicio de que la evidencia que ofrece la matemática es precisamente la clase de evidencia que hay que exigirle a todas las proposiciones verdaderas. La fenomenología, en cambio, adapta el método de sus investigaciones al tipo ontológico o «región» del ser del que en cada

caso se trata, dado que, por ejemplo, no cabe por principio una presentación mejor ante la conciencia del espacio y la materia del mundo de la vida cotidiana que ésta en perspectiva, siempre corregible, que ya ahora poseemos en la percepción llamada corrientemente externa. Esta especie de la percepción tiene su peculiar sentido, evidentemente, que, también evidentemente, no puede ser superado o desbordado, porque eso equivaldría a que las cosas del mundo de la vida fueran interpretadas como constituyendo, justamente, una región del ser distinta de la que de hecho integran —por ejemplo, la región de las vivencias conscientes, o la región de los números reales, siendo así que para ambas, como para cada una de las demás regiones, existe su modo propio de estar dadas de la mejor manera posible—.

Pero una mirada más advertida comprende que este ideal filosófico continúa todavía admitiendo un supuesto fundamental: no duda de que la evidencia teórica es lo primordial. Y es que no ha meditado suficientemente en aquello que mueve ya la aspiración a la evidencia, y que no es sino haber apreciado como un valor extraordinariamente alto la liberación de todos los prejuicios.

Husserl admite como un supuesto no comprobado, no analizado, la posibilidad de que el sujeto que filosofa consiga desprenderse de todos los lazos que lo vinculan a la Totalidad del mundo. Estos lazos son los que el interés anuda. Husserl piensa que sólo un sujeto desinteresado de cualquier meta intramundana puede volver tema de la filosofía la Totalidad; pero no recapacita sobre el hecho de que esta forma de replantear el problema filosófico deja ya atrás, como si fuera un dato indudable, que cabe entender el mundo como la totalidad de lo que hay. Si la *reducción fenomenológica* fuera susceptible de ser llevada a cabo hasta el final, entonces realmente ocurriría que el hombre no es simplemente una parte del mundo, sino una autonomía inocente, un ser-fuera-del-mundo, como Lévinas, para resaltar el contraste entre su interpretación del idealismo fenomenológico y la filosofía de Heidegger, escribe.

La prioridad absoluta concedida a la evidencia la hace, en efecto, anterior lógica y ontológicamente a la responsabilidad. Pero entonces supone para tal evidencia una subjetividad no sólo no culpable, sino inicialmente desligada de toda relación con lo moral. Ahora bien, tal subjetividad sólo podemos representárnosla como decidiendo, a cierta altura de su existencia —¿sería existencia la que llevara una subjetividad sin problema ético?—, si entra o no en la temática de la moralidad, si se compromete o no con alguna alteridad que se convierta, de

ahí en adelante, y por libérrima opción del sujeto inocente y autónomo, en una instancia ante la que rendir cuentas: en alguien otro que uno mismo capaz de exigir al sujeto alguna responsabilidad para con él. (Es interesante observar que esa instancia no tiene necesariamente que diferir de la propia identidad del sujeto: basta con representar la aún no plenamente realizada para que yo tenga, por ejemplo, deberes, aunque sólo para conmigo mismo, y no, aún, para con otro propiamente.)

En fin, el ideal de la evidencia perfecta, cuando es manejado sin precauciones críticas respecto de sí mismo —o sea, sin una reflexión suficientemente evidente sobre sus bases de partida reales—, revela ser la introducción al estado de guerra consumado a propósito de todo cuanto no es la subjetividad que conquista sus evidencias. Pues llegar a saber perfectamente, sobre todo cuando sucede en la perspectiva del sujeto siendo fuera-del-mundo, es lo mismo que terminar por disponer en absoluto de las cosas, del mundo, de la totalidad. Al principio hubo de parecer que la totalidad de lo real era, sin duda, ancha y ajena; demasiado ancha y ajena como para permitir una vida realmente humana, ilustrada, poderosa en su libertad. Pero al final ha resultado que el viaje no ha se ha dirigido, precisamente, hacia lo nuevo, sino que ha terminado asimilando toda extrañeza en el dominio —nunca mejor llamado así— de la subjetividad, que, una vez lograda la evidencia, ya no puede esperar que la realidad le tienda celadas. Lo real ha sido sometido por la soberana fuerza, sólo aparentemente no violenta, de la evidencia. Ahora yace sin poderes, a la merced de un sujeto que, en este proceso, ha aprendido a reconocerse como autónomo.

Al precio, por cierto, del nihilismo. Se cumple el diagnóstico de Nietzsche. Aquí no ha quedado más que un triunfador en pie; pero ahora está rodeado de nada por todas partes. Sólo ha vencido a las sombras, para caer en la sombra misma.

7. Lévinas, como Nietzsche, intenta apurar la experiencia del ser con el ánimo puesto en preparar lo más rápidamente posible el advenimiento de la experiencia filosófica nueva: la evasión del ser. Precisamente por eso se ha preocupado, cada vez con más ahínco, por profundizar en las dificultades que afronta y está a punto de resolver la tradición griega, culminada, a sus ojos, en Hegel, Husserl y Heidegger.

Pues bien, una de esas cuestiones que prestan formidable plausibilidad a la tradición griega es el hecho general que examina Husserl desde el punto de vista de la estructura sintética de la conciencia. Y

es que cualquier nueva experiencia de un sujeto parece necesariamente sometida a una ley universalísima, que le dicta obligada compatibilidad con al menos parte de lo que ya ha constituido ante sí esta misma subjetividad. Kant enunciaba esta ley recordando que no hay representación que no haya de venir acompañada de la representación constante «yo pienso». Hegel describe grandiosamente cómo los avatares extremos de la alienación y el extrañamiento sólo son las etapas que tienen que ser recorridas por el desarrollo dialéctico de la razón, la historia y el advenimiento del Espíritu absoluto a su parásí. La mayor negación concebible se reconcilia luego con aquello que niega en una *concordantia oppositorum* que no podía ser previsible antes de que la realidad no planteara sus imprescindibles contradicciones. Y las actuales teorías de la razón narrativa, aunque hayan bajado el listón de las exigencias dialécticas, se basan en la posibilidad esencial de relatar, como una historia con argumento unificado, fragmentos más o menos amplios de experiencia que reinterpreta una tradición dada.

Pero ha sido Husserl quien ha intentado describir fina, minuciosamente, el modo en que la conciencia subjetiva vive su duración como una síntesis de múltiples sentidos.

En primer lugar, se trata de que la experiencia del mundo, aunque pida correcciones con frecuencia, no se ve nunca del todo defraudada. Sobre la base de *un mismo* mundo, ciertas cosas deben desaparecer de la lista de las que realmente existen, a pesar de que hubo un primer momento en que ciertos fenómenos fueron interpretados como si ellas existieran de veras. Pero el estilo general de la experiencia —confirmadora o decepcionadora— del mundo se mantiene inalterable. Ninguna perspectiva es tan nueva que no se pueda integrar con las ya conocidas. Todas las posibilidades están implícitamente predelineadas. *Esta misma cosa*, quizá, a lo sumo, resulta no ser una cosa, sino un mero reflejo o una alucinación; pero sobre la base de la confirmación constante de lo espacial, causal, material, cromático, cinestésico de la experiencia habitual del mundo.

En segundo lugar, no sólo unas vivencias referidas a cosas se sintetizan así —sintetizan sus sentidos respectivos—, sino que también sucede algo semejante en la identidad del yo que las vive. Este yo permanece idéntico bajo sus convicciones cambiantes o sus diferentes tomas de actitud; pero hay algunos hábitos suyos que nada conseguirá arrancarle. Va desarrollando sus conocimientos y cumpliendo mal que bien sus esperanzas. Es capaz, incluso, de desinteresarse del mundo.

Pero todavía este desinterés supone en él todo un estilo inamovible de vivir y adoptar sus actitudes y proponerse fines.

En tercer lugar, como por debajo aún de la síntesis del sentido y la síntesis o autoconstitución del yo, acontece la síntesis del tiempo, o sea la autotemporalización de la conciencia (de la vida en sentido trascendental). El presente que acaba de ser permanece *retenido* ahora, y va modificándose continuamente a medida que el futuro *protenido* va, por así decir, atravesando el presente y hundiéndose en el pasado. El verdadero presente subjetivo es un *campo*, no un límite ideal, un puro punto. Este campo tiene una estructura invariable (a la que corresponde nuestro estar siempre en el ahora, siendo éste, por otra parte, lo más fugaz que existe). En esta estructura se hallan sintetizados, en el modo de una fluencia especial, de una modificación sólo temporal de sus respectivos sentidos, tanto el futuro que va a ser de inmediato como el pasado que acaba de ser y el presente originario, la *impresión originaria*. Nada puede jamás quebrar la forma sintética de este campo, al que Husserl llama *presente vivo*. Su pasividad es la pasividad hiperbólica misma. Que haya vida, mundo, yo, valores y fines supone siempre que haya presente vivo, *nunc stans et simul fluens*.

8. Hasta aquí persigue Lévinas los problemas. En la síntesis pasiva del tiempo Husserl habría llegado a corregir su perspectiva de la subjetividad inocente como ser-fuera-del-mundo y habría abierto, así, realmente un resquicio fenomenológico al pensamiento de la paz, la alteridad y la prioridad absoluta de la ética. ¿Cómo eso? ¿Cómo es posible evolucionar en la comprensión de Husserl de una forma tan notable que primero se discierna en él el final consecuente de la filosofía griega, y luego, en cambio, crea verse en lo más profundo de sus análisis la *ruina de la representación*, esto es, la ruina de la imagen de la filosofía que sitúa la evidencia teórica por encima de la responsabilidad?

La solución a este problema se encuentra en el hecho de que nadie está en mejores condiciones que Husserl para testimoniar cómo la temporalidad inmanente a la subjetividad está condenada a no descansar nunca en la segura posesión del presente. No hay posibilidad de que quede congelada la representación actual. Su ser de puro presente se constituye tal y como siempre es ya ante mí precisamente gracias a la terrible fugacidad que, nada más nacido, lo arrebata y lo modifica, lo separa, por así decir, de su mismidad perfecta y le da sentido sólo en tanto en cuanto pasa y deja de ser originariamente presente.

Parece indudable que Lévinas ha aprendido mucho en las descripciones sartrianas a propósito de lo que el autor de *El ser y la nada* denomina *cogito* prerreflexivo; sólo que esta lección no la aplica en el modo en que pide Sartre entenderla, sino sólo para comprender mejor las lecciones de Husserl sobre la conciencia del tiempo. En efecto, el presente, todo el campo del presente vivo, pero, sobre todo, el puro presente de la impresión original, no está bajo el alcance del principio de identidad. El *cogito* en el tiempo no coincide, cabe decir, jamás del todo consigo mismo. Está solicitado por una inquietud poderosísima. En el mismo instante en que va a recaer tranquilo sobre sí mismo, el presente se reabre al futuro, es despejado de su inminente borrachera de ser, es retrotraído a la vigilia y a la paciencia dilatadísima de la muerte futura. Sartre había aprendido —no me cabe duda— a hablar de la náusea en que se nos hace patente el ajetreo bruto y ciego del ser en-sí (Lévinas prefiere llamar a esto mismo *esencia*, y se refiere al *hay* perenne de la esencia) leyendo el ensayo lévinasiano de primera hora sobre *La evasión*. Lévinas aprende, a su vez, en Sartre a pensar la husseriana subjetividad absoluta como consistiendo ya de suyo en una evasión del ser. No en una nada, porque la nada está atrapada en las mismas redes gramaticales que el ser; sino en una *obsesión*, un (intraducible) *penser-à-l'autre*.

Pero las descripciones husserianas y sartrianas del campo del presente vivo y del *cogito* prerreflexivo únicamente proporcionan una brecha en la concepción que introduce desde un comienzo al yo en el dominio de la ontología, en la vastedad del ser, en el *fuera* del mundo. Tampoco cree Lévinas que pueda aprovechar demasiado más de las doctrinas de *Ser y tiempo*. En realidad, una vez que consigue leer en Husserl la ruina de la representación, Heidegger va cayendo en olvido progresivo, que, sin duda, tiene que ver con la conciencia muy clara del papel oscuro, por decirlo suavemente, que su antiguo profesor fríburgués desempeñó en la tragedia de la *Shoá*. En Heidegger, sobre todo, ha sucedido que las actividades del hombre han podido ser valoradas todas como experiencias de desvelamiento del ser de los entes. La representación, como ya en Max Scheler, había perdido su puesto de privilegio; pero a costa de diluir en el ámbito de impersonal claridad del ser la especificidad absoluta de lo humano.

9. El resquicio para el pensamiento de la alteridad que mantenía abierto Husserl pedía ser agrandado hasta el punto de que el nuevo pensamiento lévinasiano, recogiendo la crítica de Rosenzweig a la indubitableidad del supuesto de la Totalidad, intenta invertir por

completo desde ese resquicio el movimiento general de la fenomenología. A fin de cuentas, el nombre mismo que lleva este método de análisis filosófico señala en la dirección de que para él la cuestión primordial es traer a la luz todas las cosas, y, sobre todo, la luz misma. Si la conciencia es la fenomenicidad, la condición para la manifestación de las restantes cosas, entonces iluminar la manifestación o la fenomenicidad de todos los fenómenos se vuelve asunto central de la fenomenología.

Pero este intento, anota ahora Lévinas, tiene que renunciar a algo que le es esencial, si de verdad quiere prescindir, en el umbral mismo de la investigación, de los prejuicios no controlados: tiene que deshacerse de la idea de que la unicidad o mismidad de la luz y la evidencia puede terminar reduciendo todas las cosas a su ley.

Lévinas ensaya tenazmente el pensamiento que abandona como modelo metafórico la luz neutral que baña cualquier objeto y es ella misma visible de suyo. Su esfuerzo consiste en trasladar la filosofía desde esta imagen milenaria (todo Platón está en ella) al terreno estricto de la palabra y, principalmente, de la palabra hablada. Un terreno, por cierto, no ya metafórico, sino que pide ser tomado al pie de la letra, con todo el rigor que aún no habría sido nunca utilizado a propósito de él. En este sentido, Lévinas es, primordialmente, el pensador de la palabra: el filósofo que no quiere continuar trayendo al estudio de la palabra los conceptos que se han acuñado primero en el campo de la visión.

Es posible enunciar en poco espacio el centro de las reflexiones de Lévinas sobre el lenguaje: cuando la fenomenología aún predomina, entonces se supone que el lenguaje presenta un aspecto uniforme, exhaustivamente estudiado, quizá, por el estructuralismo. El lenguaje es, entonces, la *langue* saussuriana, ante todo: un sistema de signos, el terreno infinito de lo *dicho* (*le Dit*), en el que todo son relaciones y entrecruzamientos de relaciones. Cuando, en cambio, se invierte el movimiento propio de la fenomenología y la palabra se piensa en todas sus dimensiones, el territorio presuntamente uniforme se desdobra al infinito: todo dicho es dicho de un *decir*, y, a su vez, todo decir —prácticamente todo decir, menos uno inicial irrepresentable, literalmente indecible desde el tiempo— es un desdecir algún dicho. Y, además, siendo así que la vista es asimilación constante de lo débilmente otro a lo Mismo, en progresso continuo a la integración de todo en lo Mismo (un sujeto sólo visivo estaría condenado al solipsismo), la audición, la escucha, el decir son necesariamente diá-logo, referencia

de lo Mismo a lo Otro, sin que jamás quepa esperar —es absolutamente impensable tal cosa— que la tensión entre esos polos, su mutua exterioridad, quede por fin suprimida.

Éste es el centro vivo de la filosofía nueva de Lévinas, el desafío de su judaísmo a una filosofía empeñada en hablar en griego hasta el extremo de negar la alteridad de cualquier otro lenguaje para el pensar. Pero nos falta explorar los aledaños de este centro, para poder dejar al lector ante los libros de Lévinas como ante verdaderos textos capaces de ser dichos y desdichos reiteradamente.

10. Ante todo, consideremos algunas propiedades mayores del ser cuando está reducido a la uniformidad de lo Dicho. En ella, todas las realidades existentes se hacen guerra unas a otras, febrilmente interesadas tan sólo en permanecer en el ser y en desarrollar sus potencias, aunque sea a costa de los demás entes. El hambre —decía Unamuno, anticipándose a las críticas lévinasianas del falso racionalismo extremo— controla todas las relaciones; el hambre y el gozo, la fruición de lo que hay, puesto al servicio del Yo Mismo. En el nuevo pensamiento, entre el Decir y lo Dicho subsiste una diacronía que nada puede recuperar o sincronizar. En consecuencia, no cabe tampoco hallarle al mundo su Principio único necesario, su Primer Motor Inmóvil, esencialmente vinculado al conjunto total de los entes y, por lo mismo, descubrible al investigar metafísicamente la naturaleza. En el pensamiento de la diacronía, la primera palabra la tiene la An-arquía, la Bondad o la Paz, que no puede entrar en conflicto de simultaneidades con la esencia y lo dicho. Si Heidegger critica a la historia de la metafísica su carácter onto-teológico, es decir su confusión entre el Ente supremo y el Ser del ente, Lévinas ensaya la crítica al propio pensar del Ser como *archē* neutra, en cuya luz se desarrolla la guerra de los entes. Como un programa para futuras investigaciones se nos presenta aquí la posibilidad de trazar de algún modo la nueva gramática del ser que en realidad querría proponer Lévinas —si bien él mismo, inmerso en la polémica con la metafísica ontoteológico y con el pensar heideggeriano, expresa sus intenciones diciendo que se trata, en todo caso, de «oír a un Dios no contaminado por el ser»—.

En segundo lugar, el decir (y la audición), cuando se piensa separado del marco conceptual y metafórico de la vista y la luz, no sólo ha de entenderse como relación dominada por una diacronía irrecuperable, sino, también, como *proximidad*, relación absolutamente directa entre *uno* y *otro*. Cuando las ideas dominan a las palabras y la luz a la significación, hemos ya considerado cómo se hacen posibles no sólo la

soledad agustiniana del alma con Dios como Principio del mundo inteligible (que es, por su parte, principio del mundo sensible), sino también el solipsismo. Por lo menos, como Husserl reconocía, el análisis del *cogito* en la apodicticidad absoluta tiene que servirse de la primera persona del singular tan radicalmente que se olvide de que en la gramática del mundo de la vida esa persona no tiene sentido más que acompañada de las restantes. Antonio Machado, profundamente impresionado por el radical fenomenismo de Berkeley y de Kant, comenta irónicamente que el mandamiento del amor al prójimo tendría que tener un preámbulo teórico en el que se demostrara que el prójimo existe, más allá de los fenómenos de la conciencia del yo solitario que medita sobre sus propias evidencias. La filosofía parece, en efecto, que no puede renunciar a empezar por la crítica radical que hace el filósofo de sí mismo: de las creencias que constituyen el nervio de la vida subjetiva. Es una tarea poco menos solitaria que la muerte.

Lévinas, sin embargo, para mientes en cómo la palabra y la responsabilidad preceden a la idea y la evidencia. Si no estuviera ya de antemano en la red de la significación lingüística, el hombre no habría despertado a su condición de tal. Que sea un problema teórico de primer orden demostrar que la situación real no es el solipsismo, es únicamente una falacia o una ingenuidad. No menos lo es la representación de que el filósofo puede prescindir de la moral en su reflexión a la búsqueda de la apodicticidad, como si sólo en una etapa posterior —quinta parte del sistema, por ejemplo, en Espinosa— apareciera ante la razón la cuestión de si puede o si desea entrar en relaciones intersubjetivas, que siempre estarán basadas en compromisos, en promesas, en responsabilidades. La libertad del verdadero escepticismo filosófico es ya precisamente ese *desinterés* por la esencia en que consiste la proximidad entre el uno y el otro. El yo del filósofo es ya *l'un pour l'autre*, es ya *penser-à-l'autre*. La responsabilidad precede a la idea de la responsabilidad. Se está condenado, más que a la libertad, a la responsabilidad por el otro; lo que también significa que se está condenado a sufrir una eterna persecución por parte del Bien.

Y sólo sobre este fondo de asedio permanente por el Decir y la Bondad se entiende que quepa la reacción de la violencia, la renuncia a responder por el otro. Ahora bien, la guerra misma está ya enterada, de alguna secreta manera, de que la alteridad del otro no es suprimible. La noticia del otro, a distancia insalvable del yo, reclamándolo ya siempre, hablándole, no permitiéndole ser el iniciador absoluto del lenguaje, es la verdadera pasividad superlativa —Lévinas, audazmente, llega a decir

que es la misma diacronía del tiempo y aun la an-arquía de la creación—. El cartesiano que se fabrica una moral provisional para mientras está dedicado a la fundación segura del sistema del saber, y no tiene en consideración ni por un instante, en su meditación inicial, la problemática de la alteridad y la responsabilidad, está realmente intentando suprimir el dato primero —que no es un *dato*, sino el decir de algún dicho—. O, en otras palabras, la lengua griega del pensamiento tiene, como todas las otras lenguas, un pró-logo del que secretamente pende toda su significación —aunque luego en sus dichos la lengua contenga las más severas rebeliones contra la superlativa derechura e inmediatez de la responsabilidad—.

No hay, pues, propiamente, fenómeno de la alteridad, percepción del otro. La *proximidad* es, más bien, la condición trascendental de todos los fenómenos, y, por lo mismo, es la expresión de este ser (utilizaremos irremediablemente esta palabra, para la que interpretamos que Lévinas exige, más que una desaparición, una gramática nueva) que es el hombre como *evasión de la esencia o como autrement qu'être*. El hombre, más que en una condición propia, está en la in-condición de rehén, de *obses* del otro. Su *de otro modo que ser*, su *más allá de la esencia* es su estar trabajado, en el núcleo mismo de su ser, por el Bien. El hombre es, antes de haber podido decidir nada sobre ello, un enfermo de deseo del Bien, un perseguido al que el Bien atormenta.

Pero la superlativa imposición pre-original, an-árquica, diacrónica del Bien es, precisamente, lo otro de toda violencia, *lo otro de la guerra*. El Bien no nos gobierna tiránicamente, sino que nos reclama avergonzándonos, como la debilidad violentada nos enseña que ella, y no nosotros, es lo inocente. Para no interpretar el Bien en el horizonte de la política y la guerra y la luz, es esencial no imaginarlo como un tirano que impone sus razones o, aún peor, su simple poder. Nietzsche ha enseñado mucho acerca de cómo la genealogía de la moral, según había sido pensada reiteradamente en la tradición política de Occidente, nos retrotrae a la negatividad que sólo puede desembocar en el nihilismo. Lévinas, al posponer la ontología a la ética, enseña que la superimposición del otro es tan sólo su vulnerabilidad infinita. El otro está ya siempre traicionado por lo Dicho, está ya siempre en la posibilidad de ser mal interpretado y de que se justifique la violencia que recibe. Pero se halla, también, más allá de la Dicho, en el Decir que constantemente lo desdice.

11. En la fase primera de sus trabajos más fecundos, Lévinas significaba su inversión de la fenomenología hablando del *rostro* (*visage*)

del otro como única experiencia pre-original de la alteridad. Esta terminología, que se ha hecho famosa, tiene que ser tomada con todas las precauciones que quedan determinadas por cuanto llevo escrito.

El rostro no es, claro está, el objeto de la visión del otro. Precisamente lo que Lévinas trata de pensar al hablar de este modo es una tal proximidad del mismo y el otro que entre ellos no media la neutralidad de la luz, ni la del ser, ni la de los conceptos (he aquí un caso más de rostro de hombre...). La inmediatez (sin embargo, diacrónica) es tal que ningún saber sobre la naturaleza del ámbito del encuentro del uno con el otro debe estar supuesto. La palabra, el rostro crean, en cambio, la posibilidad de todo ámbito.

La comprensión justa de lo que significa el rostro en los textos de Lévinas debe pasar a través de la observación de que *visage* está en ellos como término que realiza la inversión de lo que significa *visée*. Ahora bien, la intencionalidad de la conciencia, la intencionalidad de las vivencias, sobre la que está fundada la fenomenología, se expresa justamente con la palabra *visée*. La cual, por otra parte, quiere decir también la mira del arma, a través de la que se apunta a la pieza de caza. Es lógico que en la época en que Lévinas interpretaba la fenomenología de Husserl sencillamente como consumación del optimismo violento de la Ilustración, se deleitara en jugar con las palabras de este modo. *Visage* es el rostro, ciertamente, pero aquí está sustituyendo a la *visée intentionnelle* en su papel filosófico primordial. Es, pues, el rostro en un sentido muy próximo al de la mirada que a mí me mira ya antes de que la luz me haga posible ver desde mí las cosas del entorno —para, quizá, tomar el partido de apuntar con violencia contra los rostros del prójimo—. *Visage* no es, pues, la belleza, el *eidos*, la *forma* o *species* del ente, bajo cuya seducción comienza, en el texto platónico, la amorosa e interminable caza del ser. Más bien este rostro sin atractivo sensible, pura inocencia que ya sería siempre hipócrita tratar de ignorar, puede inspirarse en el texto del Décimo Isaías sobre el *‘ebed YHWH*.

Frente al Decir, o frente a la superlativa inocencia del rostro del otro, el hombre, más que un yo (nominativo), «es» un *me* (acusativo). Es el «ser» que no ha podido no decir *heme aquí*, que no ha podido ocultarse —en no sé qué repliegue del ser— del decir del otro. Y su inquietud perenne de acusado no podrá calmarse con ningún poder, justamente porque el otro significa el fallo pre-original de todos los poderes del yo. Podré matar cuanto quiera, pero no podré evitar tener que hacer ya siempre algo respecto del otro. Ahora bien, esta alteridad suya que

jamás podría terminar de asimilar en la mismidad no es ningún conocimiento que yo tenga, sino el hecho de que soy responsable. A ningún precio puedo obtener la supresión del problema moral. Él es, en cambio, el motor más hondo de la crítica, del escepticismo.

Y si realmente el hombre dedica su existencia a la bondad, entonces todavía experimentará mucho más ardientemente que su aventura hacia el Bien, el Otro y la Muerte no va acortando su distancia respecto del Otro, sino, más bien, agrandándola. El Bien se in-finitiza en la obsesión del hombre por el Bien, y ésta es realmente la idea del Infinito en la conciencia finita que entrevió Descartes en el punto más alto de su especulación. La in-finididad de la trascendencia mantiene para siempre abierta la presunta totalidad de la filosofía griega, de manera semejante a como el prólogo de un texto está ahí para desdecirlo desde un comienzo e inducir a la reinterpretación.

La letra que pide ser leída, releída, es más inquietante, más honda que la luminosidad de la evidencia de que existo. Y es anterior a ella.

Referencias bibliográficas

- CHALIER, C. (1991). «L'âme de la vie. Lévinas, lecteur de R. Haïm de Volozin». En *Cahier de l'Herne sur Emmanuel Lévinas*, C. Chalier y M. Abensour (eds.), 442-460. París: L'Herne.
- CHRÉTIEN, J.L. (1991). «La dette et l'élection». En *Cahier de l'Herne sur Emmanuel Lévinas*, C. Chalier y M. Abensour (eds.), 257-277. París: L'Herne.
- DERRIDA, J. (1967 [1964]). «Violence et Métaphysique». En *L'Écriture et la Différence*. París: Seuil. [Trad. esp.: Barcelona: Anthropos.]
- FINKIELKRAUT, A. (1984). *La Sagesse de l'amour*. París: Gallimard.
- GARCÍA-BARÓ, M. (1994). «La filosofía judía de la religión en el siglo XX». En *Filosofía de la religión*, M. Fraijó (ed.), 701-729. Madrid: Trotta.
- LÉVINAS, E. (1982 [1935]). *De l'évasion*, J. Rolland (ed.). Montpellier: Fata Morgana.
- (1967 [1949]). En *découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. París: Vrin.
- (1961). *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. La Haya: Nijhoff. [Trad. esp.: Salamanca: Sígueme, 1977.]
- (1963). *Difficile Liberté. Essais sur le judaïsme*. París: Albin Michel.
- (1968). *Quatre Lectures talmudiques*. París: Minuit. [Trad. esp. en prensa: Barcelona: Riopiedras.]

- (1974). *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence*. La Haya: Nijhoff. [Trad esp.: Salamanca: Sígueme, 1987.]
 - (1982). *De Dieu qui vient à l'idée*. París: Vrin. [Trad. esp.: Madrid: Caparrós, 1993.]
- PEÑÁLVER, P. (en prensa). *Metafísica y subjetividad en Lévinas. Una aproximación crítica a Totalidad e Infinito*.
- RICHIR, M. (1991). «Phénomène et Infini». En *Cahier de l'Herne sur Emmanuel Lévinas*, C. Chalier y M. Abensour (eds.), 224-256. París: L'Herne.
- VÁZQUEZ, U. (1982). *El discurso sobre Dios en la obra de Lévinas*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.

ESCRITURA Y ENTRELÍNEAS DE LA ALTERIDAD (Prólogos lévinasianos)

César Moreno Márquez

Universidad de Sevilla

*Lo que dices se parece un poco a lo que intentas decir,
pero nunca es más que la expresión de ese esfuerzo*

(Jabès, 1984: 59)

*El decir original o pre-original -el logos del pró-logo- teje una
intriga de responsabilidad*

(Lévinas, 1987: 48)

1. En las ilimitadas expresiones en que prolifera, la *experiencia literaria* sería demasiado poco si tan sólo fuese una anécdota en las debilidades humanas a través de la cual el Deseo se deslizase por intersticios que le permitieran ponerse a salvo, aunque ello no le reportara ninguno de esos beneficios contables que a veces, cuando se deja

o se hace querer, ofrece un *principio* como el de *Realidad*. A cambio de éste, la experiencia literaria apuesta por un *sentido de la posibilidad* (Musil, 1983: 19-22) que no se deja seducir fácilmente por ese otro principio, antagonista común del de realidad, que es el del placer, insuficiente para permitirnos comprender la experiencia literaria. Y es que, en efecto, mucho más que anecdótico divertimento, tal experiencia es una especie de insoslayable manía del espíritu humano —un *furo*, una *libido*— en la que, sin importar demasiado, en principio, la modalidad expresiva ni el ritual de trangresión y desplazamiento, impera una perturbadora obsesión por la *Diferencia* de los *De-otro-modo* y *En-otra-parte* (p. ej., Paz, 1986) capaces de desestabilizar las repetitivas certidumbres de los gestos, palabras, paisajes y rostros de nuestra *vida ordinaria*, a cuyas «pobres apariencias» parece muchas veces que fuese casi imposible *aportar un sentido sublime* (en referencia a Genet), ya porque lo que llamamos Realidad impidiese *distanciamiento* alguno (lo que también afectaría, sin duda, al Yo y su/s identidad/es, ¡pero también a los Otros!), ya porque un día cualquiera, casi siempre sin previo aviso, pero normalmente tras lentos *rodamientos* cotidianos, algún *genio maligno* nos arrebatase no tanto lo que hacía «verdaderos» aquellos rostros, paisajes, palabras y gestos —como si acaso todo hubiera de decidirse entre el saber y el poder—, cuanto *deseables*. Es, en fin, de la *experiencia literaria* (de lo que le debemos, pero también de lo que le exigimos), de lo que deseamos hablar, hurgando en las entrelíneas de una *Escritura de la Alteridad* (hilo de Ariadna en el laberinto del «espacio literario») para la que Emmanuel Lévinas —con permiso de Maurice Blanchot— habría podido ofrecernos, muchas veces disimuladamente, algunas claves de comprensión.

2. ENTRE EXPERIENCIA Y ESCRITURA. EL OTRO-EN-EL-TEXTO

Lejos de nuestra intención, sin embargo, solventar un esfuerzo que el lector estaría obligado a realizar por sí mismo, aventurándose en la que ha sido, sin duda, una de las meditaciones sobre el Otro más extensas y profundas de nuestro siglo. Ante todo, si algo pudiera ponerse de manifiesto en este breve ensayo sobre Lévinas, probablemente fuese una *perplejidad* cuya agudeza debiera ser más estimulada que pretenciosamente «resuelta», y que en absoluto sería ajena a la *multivocidad* del Otro que se expresa en los desplazamientos de su presencia entre una *Literatura* que pudiera ser pensada como *Metafísica* y una

Metafísica que pudiera ser pensada como *Literatura*. Estimular esa perplejidad inicial, casi programática, no conduciría exclusivamente, en todo caso, a un deshilvanamiento recíproco de los conceptos (territorializantes, genéricos) de «Literatura» y «Metafísica» —lo que ya, por cierto, constituiría toda una *propedéutica deconstructiva* introductoria a la experiencia que Lévinas ha explorado—, sino también, en un sentido diferente, a una especie de ejercicio de concentración de la reflexión en torno o hacia lo que Lévinas nombró, a comienzos de los sesenta, como *sentido único* (Lévinas, 1993: 34 ss.). La *perplexio/ligadura* que justifica la perplejidad de que hablamos tendría que poder articular la *proximidad lévinasiana*¹ y las *entrelíneas* del texto literario, *inspiradas* desde una profundidad que se resistiría a ser (ex-)puesta *al pie de la Letra* o a encontrar acomodo como Tema/Dicho en un Discurso (susceptible de uso, exégesis o análisis) y que, de este modo, debería asumir el riesgo de parecer como una especie de abertura/herida del Texto más allá de las mediaciones, remisiones y tramas en que se constituye e «implanta». Aquella «abertura» llevaría al Texto más allá de sí, justificando lo que podríamos llamar *Escritura-de-la-Alteridad*, respecto a la cual lo que aparece en el Texto como Fenómeno/Dicho se muestra como insuficiente, pero indispensable (Lévinas, 1987: 49), haciendo cierto *Lo Otro* que la propia Escritura, sin lo cual la Escritura de la Alteridad resultaría irrisoria. *Decir* infinito —Decir como Deseo, en consecuencia— el de tal Escritura, al que ningún Dicho conseguiría culminar ni consumar, pues ese Decir nunca es o se reduce a la pura comunicación de un dicho (Lévinas, 1987: 208), del mismo modo que el «conocimiento del Otro» jamás podría ser sólo conocimiento ni mera comunicación de- o con-, sino resonancia del Otro-en-el-Mismo a través del Texto², o repercusión del «Otro-en-el-Texto»³, no porque decir «Texto» no fuese decir nada nuevo más

¹ Cfr., muy especialmente, Lévinas (1987: 140-162). A riesgo de extender excesivamente el presente ensayo, remito al lector a la casi forzosa lectura de estas páginas.

² Lévinas (1987: 71) (por ejemplo): «La subjetividad está estructurada como el otro en el Mismo, pero según un modo distinto al que es propio de la conciencia; ésta es siempre correlativa a un tema, a un presente representado, a un tema colocado delante de mí, a un ser que es fenómeno. El modo según el cual la subjetividad se estructura como el Otro en el Mismo difiere del de la conciencia del ser, por indirecta, tenue e inconsistente que resulte esta relación entre la conciencia y su tema (...). Que tal relación sea percepción de una presencia «en carne y hueso», figuración de una imagen, simbolización de un símbolo (...) en cualquier caso siempre aspira a la objetivación (...). La subjetividad es el Otro-en-el-Mismo, según un modo que también difiere de la presencia de los interlocutores (...). El Otro en el Mismo de la subjetividad es la inquietud del Mismo inquietado por el Otro».

³ Cfr. Blanchot (1992: 41): «... es necesario rescatar en la obra literaria el lugar donde el lenguaje sigue siendo relación pura, ajena a cualquier dominio y a cualquier

allá de «lo/el Mismo» sino porque, como *espacio para la diferencia*, todo Texto, pero especialmente el Texto literario, nos reta a intentar comprender no sólo el juego interactivo de «realidad» y «ficción» intersubjetivamente «actuado» que lo Literario sugiere⁴, sino también esa *Proximidad* lévinasiana que tan extrañamente ha de resonar en nuestros oídos, en un Mundo de progresivas Distancias, y que no pareciera encontrar fácil acomodo en el «efecto-distanciamiento/extrañamiento» que toda experiencia literaria *qua* literaria presupone (aparte de otras consideraciones, el *Verfremdungseffekt* brechtiano tuvo que recordárnoslo). Nuestra perplejidad procedería, en tal sentido, del intento de encontrar un pasaje entre la *significancia de la significación*⁵ de la Proximidad y las *Entrelíneas* de la *Escritura-de-la-Alteridad* en que el Otro se torna, siempre de nuevo, inquietante y obsesivo (Lévinas, 1987: 147-152): imposible «quitárnoslo de encima», siempre seguirá «dándonos que hablar», o que escribir, a *nuestro través*, «trans-grediéndonos»: mas no porque nos «poseyese» enajenándonos (proceso del que pudiera ser testigo alguna especie de «escritura automática»⁶) o nos instrumentalizase (lo que haría las delicias tanto del «antihumanismo» como, a *sensu contrario*, del «humanismo»⁷), sino por nuestra «simplicísima» *vulnerabilidad ante el Otro*⁸. La *Escritura-de-la-Alteridad* indica no sólo la posibilidad de la

servidumbre, lenguaje que también habla sólo a quien no habla para tener ni para poder, ni para saber ni para poseer, ni para convertirse en maestro y amaestrarse, es decir, sólo a un hombre muy poco hombre».

⁴ Una de las posibles modalidades del «Afuera» del universo ficcional se nos manifiesta bajo la forma (más o menos necesaria o accidental) de los Receptores del Texto, en los que el Texto es Texto como una semilla infinita. Sobre si en el envío o destinación del Texto se ubica una generosidad o no (hablar de un celaniano «apretón de manos» sonaría, en el caso de ciertos textos, excesivo), es una cuestión muy interesante de la que, sin embargo, no nos ocuparemos. En este sentido, si fuese posible una Estética de la Recepción específica para la Escritura de la Alteridad, es un tema que queda pendiente.

⁵ Para Lévinas, el Decir es «anterior a los signos verbales que conjuga, anterior a los sistemas lingüísticos y a las cosquillas semánticas, prólogo de las lenguas, es proximidad de uno a otro, compromiso del acercamiento, uno para el otro, la significancia misma de la significación» (Lévinas, 1987: 48).

⁶ Tal como lo piensa Lévinas, el filósofo al que se encomienda la «custodia» de la alteridad no sería tanto ese «filósofo-durmiente» por el que clamaba un André Breton fascinado por el inconsciente freudiano (Breton, 1992: 28: «¿Cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos-durmientes?»), cuanto un filósofo absolutamente «vigilante», en un «insomnio absoluto» (Lévinas, 1982b: 34-61).

⁷ «El psiquismo es el otro dentro del mismo sin alienar el mismo» (Lévinas, 1987: 180).

⁸ Cfr. Lévinas (1993: 87-90): «¿Es cierto que la expresión de Rimbaud: «Yo es un otro», sólo significa alteración, alienación, traición de sí mismo, extrañamiento de sí y sumisión a eso extraño? ¿No es cierto que la experiencia más humilde, la de quien se pone en el lugar de otro (...) ya está animada del sentido más eminente según el cual

Crueldad, el Mal o la Locura en las lanzaderas del *efecto transgresivo* al que la Literatura frecuentemente acredita (Artaud, Bataille, Genet, p.ej.), sino también una conmoción *moral* en la Proximidad de Otro que jamás la Escritura clausura o culmina, sino que deja abierta, poniendo al autor/lector *en juego* (en entredicho, pero a la vez confirmado) por su «responsabilidad»⁹.

Brevemente, la pregunta sería, entonces, la de cómo encontrar una común repercusión del Otro *entre la enigmática trama* experiencial que Lévinas ha explorado y, por otra parte, la *experiencia literaria*, repartida entre una creación y un acto de leer (ambos más allá de la mera «comunicación») a los que, al fin, se ha desvelado en sus implicaciones recíprocas. La perplejidad que, según hemos dicho, deberíamos indagar surge a la vista de la *escasez del Otro literario* en el pensamiento levinasiano¹⁰, respecto a la cual cabe pensar que esa *figuración de la alteridad* vía literaria no hubiese interesado o importado a Lévinas. O bien que, aunque importándole, Lévinas no hubiese considerado que un *desplazamiento* hacia lo literario aportase nueva luz a la experiencia de una *Proximidad* que, de este modo, debería repercutir doble y, por tanto, ambiguamente entre la *responsabilidad* por el Otro en el cara-a-cara y esa *extraña proximidad del compromiso ficcional* con el Personaje, tal como a veces se deja traslucir en la

«yo es un otro»? (...) El Yo, de pies a cabeza, hasta la médula de los huesos, es vulnerabilidad (...). La vulnerabilidad es la obsesión por otro o el encuentro con otro. Es para otro, desde detrás de lo otro del excitante. Encuentro que no se reduce ni a la representación del otro ni a la conciencia de su proximidad».

⁹ Cfr., por ejemplo, Lévinas (1987: 187): «En la «prehistoria» del Yo puesto para sí habla una responsabilidad». O Lévinas (1987: 209): «La coyuntura en la que un hombre es responsable de los otros, la relación ética que se acostumbra a considerar como perteneciente a un orden derivado o fundado, ha sido abordada a lo largo de todo este trabajo como irreductible, estructurada como el uno-para-el-otro, significante al margen de toda finalidad y de todo sistema...». También Lévinas (1987: 216): «La responsabilidad para con el Otro (...) no significa el develamiento de algo dado y su recepción o percepción, sino mi exposición al otro, que es previa a toda decisión». En otro orden, nos ha parecido muy interesante esta observación de Gilles Deleuze (1993: 111): «Artaud decía: escribir para los analfabetos, hablar para los afásicos, pensar para los acéfalos. ¿Pero qué significa «para»? No es «dirigido a...», ni siquiera «en lugar de...». Es «ante». Se trata de una cuestión de devenir. El pensador no es acéfalo, afásico o analfabeto, pero lo deviene. Deviene indio, no acaba de devenirlo, tal vez «para que» el indio que es indio devenga él mismo algo más y se libere de su agonía. Se piensa y se escribe para los mismísimos animales. Se deviene animal para que el animal también devenga otra cosa. La agonía de una rata o la ejecución de un ternero permanecen presentes en el pensamiento, no por piedad, sino como zona de intercambio entre el hombre y el animal en la que algo de uno pasa al otro. Es la relación constitutiva de la filosofía con la no filosofía. El devenir siempre es doble...».

¹⁰ Cfr., por ejemplo, sus artículos sobre Agnon, Celan, Jabès o Proust recogidos en Lévinas (1976).

experiencia literaria cuando, por cierto, no nos dejamos distraer por la *soledad* que le acompaña (pensando, por ejemplo, que la Literatura busca, en primer lugar, combatirla). Que la Soledad literaria pueda estar plena-de-Otro no contradice, sino que confirma la *imposible soledad qua soledad* que *debemos soportar*, pues toda soledad se niega a sí misma en tanto soledad-de (ya nos lo recordaba Ortega, 1988: 54-55). En la *soledad-de* de la Escritura de la Alteridad el Otro bulle más allá de todas sus representaciones domeñables, fenómenos predecibles e imágenes etiquetables. En ella —no estaría mal decirlo así— se encuentra *entrañado*¹¹ un Otro intransigentemente profundo, intrigante... capaz de tornar superflua cualquier *soledad visible*. El Otro-en-el-Texto (segunda verdad de la Escritura de la Alteridad -la primera es el Otro fuera del Texto) sería, entonces, como el texto infinito de la soledad de Penélope —siempre esperando al Otro— que es también su Deseo no consumado. Todo monólogo —pero también cualquier diálogo— se quedaría «corto» frente a las resonancias del Otro-en-el-Texto que la *Obsesión* recoge con fidelidad inexcusable y muchas veces temible: no solamente *ser-capaces* de otro destino que el propio, a través de-, para-, ante- y por-Otros, sino *estar-obligados* a los riesgos que aquel *ser-capaces* deja entrever y a la *pasividad* que oculta. Por ello, sería muy importante saber no solamente si la Ética no es una farsa (Lévinas, 1977: 47), sino también si lo es o no la Escritura de la Alteridad. En cualquier caso, esa modalidad de «el Otro-en-el-Mismo» que es «el Otro en el Texto» no podría encubrir la *diferencia* que separa esos —al menos— dos modos de «presentación» del Otro a los que aludíamos al referirnos a la *multivocidad del Otro* oscilante entre su «facticidad» perceptible (extratextual) y su estricta posibilidad ficcional (intratextual), pero tampoco podemos olvidar que la diferencia entre extra- e intra-textual siempre es ambigua, movediza o flexible.

3. LITERATURA COMO METAFÍSICA

A nuestro juicio, la meditación lévinasiana podría incorporarse al estudio sobre la experiencia literaria en lo tocante a un *deseo de, vulnerabilidad ante, compromiso con* el Otro en los que de-, ante- o con señalan una «extravagancia» que impediría a la alianza *ontológica*¹²

¹¹ Mucho más que simplemente «entrañable». Cfr. Moreno (en prensa).

¹² «Conocer ontológicamente es sorprender, en el ente afrontado, aquello por lo que él no es este ente, este extraño, sino aquello por lo que se traiciona de alguna manera, se entrega, aparece (...) llega a ser concepto. Conocer viene a ser aprehender el ser

entre conocimiento y poder apropiarse de lo más radical de la subjetividad o, por lo que a nuestro tema se refiere, atenazar la experiencia literaria. Desde esta perspectiva, la pregunta que afecta a la Escritura de la Alteridad es: si respecto a la implicación de la Filosofía «desde Jonia a Jena» en el «altericidio» ontológico, el veredicto es de culpabilidad, ¿que pasaría con la Literatura? ¿Qué habría sido del Otro en sus *entrelíneas*? ¿Cómo habría podido sobrevivir en ella el Deseo infinito que, según Lévinas, diferencia a la Metafísica de la Ontología? ¿Acaso, entonces, la Literatura habría podido ser más «metafísica» que la Filosofía? Lévinas no lo dice, pero de sus palabras pareciera inferirse la posibilidad de despejar los inconvenientes que dificultasen que la Literatura fuese (concebida como) Metafísica. No en vano, las reflexiones sobre «Metafísica y trascendencia» con que se abre *Totalidad e infinito* citan a Breton para decir, en un Texto que tendría como misión llevarnos no más cerca de lo que, en otro orden, la provocación surrealista (por ejemplo) debiese llevarnos, para decir que

«"La verdadera vida está ausente". Pero estamos en el mundo. La metafísica surge y se mantiene en esta excusa. Está dirigida hacia la «otra parte», y el «otro modo», y lo «otro». En la forma más general que ha revestido en la historia del pensamiento, aparece, en efecto, como un movimiento que parte de un mundo que nos es familiar —no importa cuáles sean las tierras aún desconocidas que lo bordean o que esconde—, de un «en lo de sí» que habitamos, hacia un fuera de sí extranjero, hacia un allá lejos.

El término de este movimiento —la otra parte o lo otro— es llamado otro en un sentido eminentí» (Lévinas, 1977: 57).

Todo parecía predisponer la no-exclusión, en el proyecto lévinasiano, de lo que hemos llamado «escritura de la Alteridad», pero bien es cierto que Lévinas se aparta del camino posible de tal Escritura. En cualquier caso, es necesario no desesperar, pues si bien la *versión ficcional* del Mundo y del Otro (cfr., p. ej., Deleuze, 1989: 304-307) que incumbe a la experiencia literaria, con todos los desplazamientos y distanciamientos que opera, parece plantear algún problema a la comprensión del Otro desde una perspectiva lévinasiana (tal es la

a partir de nada o llevarlo a la nada, quitarle su alteridad» (Lévinas, 1977: 67-68). También: «La relación con el ser que funciona como ontología consiste en neutralizar el ente para comprenderlo o para apresarlo. No es, pues, una relación con lo Otro como tal, sino la reducción de lo Otro al Mismo. Tal es la definición de la libertad: mantenerse contra lo Otro a pesar de la relación con lo Otro, asegurar la autarquía de un Yo (...) «Yo pienso» se convierte en «Yo puedo», en una apropiación de lo que es, en una explotación de la realidad. La ontología, como filosofía primera, es una filosofía del poder» (Lévinas, 1977: 69-70).

perplejidad de que partimos), no es menos cierto que ese desnivel sería compensado por el respeto literario hacia un *Lebenswelt* (mundo de la vida) pre- o metafilosófico, usualmente no tanto despreciado cuanto ignorado por la Filosofía, y que tal vez la experiencia literaria estaría más preparada para otorgarle en la Escritura su «voz propia»: su Voz en la Escritura, su *Pneuma* en la Gramática, «al pie de la Letra». Se mantienen firmes, sin embargo, una pregunta —la de si la Literatura acaso podría ser más metafísica que la Filosofía— y su respuesta, raras ambas y, bien entendidas, no poco inquietantes, sobre las que habría que hacer hablar a Lévinas (al menos, ya que no es posible «de viva voz», desde sus textos), no buscando, en absoluto, que por la mediación de la *Proximidad [entre-Metafísica-y-Literatura]* fuese posible un «ajuste de cuentas» de la experiencia literaria con la Filosofía (o al revés), sino más bien un posible «sinceramiento» entre ambas.

4. DESPLAZAMIENTO

Si el presente ensayo pudiera proseguirse más allá de la extensión reducida para la que ha sido pensado, debería intentar mostrar cómo el *deseo de Otro* (Moreno, 1994b), o *deseo de alteridad*, bulle, hierve, llega incluso a explotar *hasta-lo-ilimitado* en la experiencia literaria (sin poderla agotar por completo, indudablemente), y que a ese deseo se le podría aportar un poco de luz a partir de las investigaciones *metaontológicas* o, bien entendido, *protodialógicas* de Lévinas en torno a la *Proximidad*, no sólo porque ésta pudiera tornarse *intraliterariamente* expresiva (dentro de los propios universos y formas de intersubjetividad creados por la experiencia literaria¹³), o porque contribuyese a hacer un poco más comprensible esa extraña y casi virulenta *soledad* que forma parte consustancial de tal experiencia, sino también porque, a *sensu contrario*, tal vez sólo un esclarecimiento lévinasiano de la Proximidad permitiría comprender la *experiencia literaria* y los *desplazamientos* que forzosamente opera, a los que debe enfrentarse la Presencia del Otro. A cambio de tales desplazamientos, sin embargo, la Literatura aporta su propio esfuerzo a la «infinitización» del Otro, nos ayuda a «aproximarnos» a su Infinito y hace que cualquier

¹³ Un reciente ejemplo de tal intento es el estudio de Gamoneda (1995). Muy interesante para comprobar la relevancia de las reflexiones lévinasianas es el estudio de Rolland (1983) centrado en la aplicación de la «Proximidad» y el «Diálogo» lévinasianos en la polifonía dostoievskiana.

Concepto quede inerme frente a las complicidades de presencia y ausencia en que se deja detectar (la Huella d)el Otro en las Entrelíneas de la Escritura, Dentro y Fuera del Texto, allí donde la *Procedencia* del «Otro» encuentra sobrados *avales de Presencia*, pero donde no podría quedar atrapada.

Es atravesando (trans-grediendo) tales «avales», deconstruyéndolos, sometiéndolos a una crítica capaz de trascenderlos en todo lo que *dejan que desear*, como se puede comenzar a atisbar una dimensión profunda de la Proximidad en la que tanto la *apropiación* (contingente y espontánea) de la presencia del Otro por lo que solemos llamar Realidad, como esa especie de «liberación» (artificiosa, se dirá sin pensarlo dos veces) que parece implicar lo que solemos denominar Ficción debería pasar a un segundo plano. Tal es una de las enseñanzas de los desplazamientos que opera la experiencia literaria: la de que, propiamente, los rótulos o etiquetas «real»/«ficticio» sólo podrían afectar a la Presencia *fenomenológicamente* determinable, más que al *enigma* del Otro. Ser capaces, entonces, no sólo de acoger o recibir la *trascendencia* del Otro, sino también —como si de un milagro se tratase— de dar *trascendencia* a un Otro «inexistente» que acrecentase no sólo ni ante todo la *cantidad de Otro*, sino —especialmente en la *Escritura de la Alteridad*— la *cualidad* de la alteridad, ésa es la *inspiración* que tal Escritura exige¹⁴. Bien es cierto que la crítica lévinasiana a la fenomenología husseriana de la intersubjetividad no perseguiría tanto dinamizar o flexibilizar la Presencia al cabo de la *conciencia-de intencional*, cuanto cuestionar la predominancia de la Presencia y la propia capacidad de la fenomenología para acceder a la «trascendencia». Lo más decisivo no sería, entonces, la modalidad de la Presencia (fáctico-perceptible o ficcional), sino justamente la *conmoción*. En las *entrelíneas* de esta *modalidad* que es la Escritura-de-la-alteridad, el Otro aparece y, a la vez, preserva su trascendencia (siempre, por tanto, *enigma frente a fenómeno*¹⁵, sin posibilidad alguna para una *ciencia de la Alteridad* ni, por supuesto, para Omnisciencia alguna) no simplemente porque su presencia consiguiera

¹⁴ En sus *Schöpferische Konfession* anotó Klee: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar (El arte no reproduce lo Visible, sino que hace visible)».

¹⁵ «Esta forma, para el Otro, de buscar mi reconocimiento conservando totalmente su incógnito (...), esta forma de manifestarse sin manifestarse la llamamos -remon-tándonos a la etimología de este término griego y por oposición al aparecer indiscreto y victorioso del fenómeno- enigma» (Lévinas, 1982a: 208-209). Por mi parte, he intentado comprender ese vínculo entre luz e intriga, fenómeno y enigma, tan indispensable al Otro de la Proximidad lévinasiana (Moreno, en prensa).

«fugarse» de un Orden que aún fuese ontológico, sino porque *conmoviera o comprometiese las entrañas* de un Yo abierto y que siempre va más allá de sí —*a pesar suyo* incluso— hacia Otro. Cuando, sin embargo, hemos hablado antes de «enseñanza» no era sino para insistir en que el tránsito (de la Presencia) desde la Facticidad a la Posibilidad, o desde el *acoger* la trascendencia al *dar*-trascendencia (o desde el *dejar-ser* al *hacer-ser*, o desde el *iluminar* al *dar-a-luz*; cfr. Moreno, en prensa) podría resultar decisivo para avanzar en la *enseñanza razonable* que es, para Lévinas, el Otro, y que de algún modo tiene que poderse articular con su *Obsesión*, tan decisiva en la Escritura de la Alteridad. Una articulación ésta, *entre razón-y-obse-sión*, que no dejaría de suponer un «grano de locura» en una subjetividad de la que no podría decirse, sin más, que no por no «tener pájaros en la cabeza» tuviese (suficientemente) «la cabeza sobre los hombros» y «los pies en el suelo», y que no por no dejarse seducir por la Libertad («únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme», Breton *dixit*; (Breton, 1992: 19) se dejara seducir por el Poder, ni por la Realidad...

5. PEDAGOGÍA DEL INFINITO

Desplazada hacia lo ficcional, allende, por tanto, la opacidad de su enigma en el contexto cotidiano, la Presencia del Otro se torna, si pudiéramos decirlo así, más «transparente». En este sentido, es posible hablar de una *pedagogía del Otro* (Jouve, 1992: 261) en la medida en que la experiencia literaria permite una insólita combinación entre alteridad y «transparencia» gracias a la cual el acto de creación y recepción se tornan un medio privilegiado de acceso a la exterioridad (interioridad) del Otro, no precisamente para debilitarla, sino para profundizarla a través de un *insaciable deseo*. Indiferente a si es en soledad o gozando de las «multitudes», Proust y Baudelaire, por ejemplo, nos lo han recordado¹⁶. Esencial decir, aquí: «para profundizarla», a no

¹⁶ En sus pequeños poemas en prosa, Baudelaire reconocía que «el poeta goza del incomparable privilegio de poder ser, a su guisa, él mismo y otro. Como las almas que vagan buscando un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de cada uno. Sólo para él, todo está vacío; y si determinados lugares parecen estarle vedados, ello se debe a que, a sus ojos, no merece la pena visitarlos. / El pensativo y solitario paseante obtiene una singular embriaguez de esta comunión universal. Quien se desposa fácilmente con la multitud, conoce gozos febres, de los que quedarán eternamente privados, el egofsta, cerrado como un cofre, y el perezoso, metido en su interior como un molusco» (Baudelaire, 1994: 66). Proust, por su parte, decía en su *Recherche...* que «a un ser

ser que la Escritura fuese *ontológicamente* orientada. Tal sería la diferencia de la «pedagogía del Otro» en un Escritura que lo fuese, o no, de-la-Alteridad. Como en otros casos, nuestra *perplejidad* debería mantenerse en la posible congruencia entre «transparencia» del Otro (penetrabilidad del acto creador/lector en la alteridad) y la protección del carácter de *revelada*¹⁷ que pertenece a una Alteridad no mermada ni venida a menos. Pues, en efecto, ¿no se desplazaría con ello el Otro desde su «revelación» a su «construcción» por parte del autor/lector? Si la *exterioridad* (especialmente en el ámbito cotidiano) tiene, en este caso, un sentido bastante inequívoco, ¿la posee el Otro de la experiencia literaria? ¿No son más «yo» (alter-ego) esos Otros «literarios» que los Otros que me encuentro —como quien dijese— al cabo de la calle? ¿Es ésta, sin embargo, una interpretación correcta? ¿Acaso no es también cierto que es *menos-Yo* el Yo que «se entrega» a la experiencia literaria? ¿no hay una Renuncia esencial en el acto creador? ¿Acaso el autor o el lector «construye» a los personajes, o más bien se deja poseer por ellos? Penetrar en el Otro —pero no para dominar, sino para intentar comprender: he ahí lo propio de la escritura de la Alteridad: dar-a-luz Otros, sin que la Luz merme la trascendencia de su «de otro

real, por profundamente que simpaticemos con él, lo percibimos en gran parte por medio de nuestros sentidos, es decir, sigue opaco para nosotros y ofrece un peso muerto que nuestra sensibilidad no es capaz de levantar (...) La idea feliz del novelista es sustituir esas partes impenetrables para el alma por una cantidad equivalente de partes inmateriales, es decir, asimilables para nuestro espíritu. Desde este momento poco nos importa que se nos aparezcan como verdaderos los actos y emociones de esos seres de nuevo género, porque ya las hemos hecho nuestras, en nosotros se producen, y ellas sojuzgan, mientras vamos volviendo febrilmente las páginas del libro, la rapidez de nuestra respiración y la intensidad de nuestras miradas. Y una vez que el novelista nos ha puesto en ese estado, en el cual, como en todos los estados puramente interiores, toda emoción se decuplica y en el que su libro vendrá a inquietarnos como nos inquieta un sueño (...), entonces desencadena en nuestro seno, por una hora, todas las dichas y desventuras posibles, de esas que en la vida tardaríamos muchos años en conocer unas cuantas, y las más intensas de las cuales se nos escaparían, porque la lentitud con que se producen nos impide percibirlas» (Proust, 1985: 108). Y finalmente, Umberto Eco escribe que «a través de la narración comprendemos a aquel individuo (...) mejor que si lo hubiésemos conocido personalmente, y mejor también de lo que hubiera permitido cualquier clase de análisis científico. No constituye paradoja alguna sostener que conocemos mejor a Julien Sorel que a nuestro propio padre. Porque de éste ignoraremos siempre muchos rasgos morales, muchos pensamientos no manifestados, acciones no motivadas, afectos no revelados, secretos mantenidos, recuerdos y vivencias de su infancia... En cambio, de Julien Sorel sabemos todo aquello que nos interesa saber» (Eco, 1990: 203).

¹⁷ «La verdad del desvelamiento es, a lo sumo, la verdad del fenómeno oculto bajo las apariencias. La verdad de la cosa en sí no se devela. La cosa en sí se expresa. La expresión manifiesta la presencia del ser, no corriendo simplemente el velo del fenómeno» (Lévinas, 1977: 199). Para Lévinas (1977: 89) «la experiencia absoluta no es develamiento, sino revelación».

modo que ser»: dar, por tanto, *más palabra*, más presencia/ausencia no a favor de la Totalidad, sino en favor del Infinito. Como si el Infinito se fuese mostrando «a golpe de presencia», pero esta «presencia» hiciese no tanto incrementar el infinito, cuanto mostrarlo como tal, en toda la parquedad de sus advenimientos posibles y siempre más allá de sus fenómenos contabilizables. No más Presencia para menos Ausencia —entonces—, sino más *Presencia para más Trascendencia*: más *Fenómeno para más Enigma*, más *Contacto para más Deseo*. Es justamente la experiencia literaria en las entrelíneas de la Escritura de la Alteridad, con sus incursiones ficcionales, la que nos puede recordar que el Otro siempre es *infinitamente más* que aquello a lo que lo determina su pertenencia a un mundo (fáctico o ficticio), o que aquello que de él hemos llegado a (hemos creído) conocer cuando su alteridad ha quedado demasiado impregnada por todo aquello que, procedente de un Yo, ofrecía aparentemente menor resistencia.

6. MANTENER LA DISTANCIA

En este sentido, Lévinas ha esclarecido y profundizado la *exotopía* bakthiniana, tan relevante a la hora de intentar comprender, desde lo que aquí hemos llamado Escritura de la Alteridad, el carácter doble del acto creativo, repartido entre un primer y transitorio momento de *Einfühlung* (proyección/identificación empática: ponerse en el lugar del Otro como Personaje), y otro momento, el más decisivo, de *extrañamiento*, distanciamiento o retirada del autor/lector/crítico, o de *No-fusión* y Separación, que posibilita la estructura polifónico-dialógica del Texto y que lejos de rechazar o simplemente «tolerar» la incompletitud o inacabamiento del Personaje, reivindica justamente esos rasgos en los que habría que descubrir la escala humana de la Alteridad (Todorov, 1981: 155-159). En consecuencia, no se trataría tanto —en la exotopía de Bakthine— del mero «círculo hermenéutico» y su articulación entre familiaridad y extrañeza, cuanto sobre todo de potenciar justamente el momento de la extrañeza en el acto de crear/leer (Todorov, 1981: 169). Y de una extrañeza que confirma la tesis lévinasiana de la Separación primordial en que debe germinar el Entre uno-y-otro de la proximidad como *relación sin relación*¹⁸. Desde esta

¹⁸ A diferencia de la Comunicación en el sentido específico que le otorga Bataille (1972: 101-104; 115-120) a tal noción, y que depende de la «continuidad» de los seres (que sólo podría ser «recorrida» —a pesar de, o contando con, la angustia que provoca la individuación— a través de la risa, la ebriedad o el erotismo, o en un arco

perspectiva, *mantener la separación y la distancia* —dejar abierta la herida— del «no ser Otro», a pesar de toda «enajenación» interior (*Je suis un autre*), es lo que permite fantasear-Otro (forma de realizarse la Proximidad en la experiencia literaria) como tal: fantasear desde el saber que no-somos Otros, fantasear desde una soledad irreductible, cuyo recusamiento jamás podría conducir a la experiencia literaria¹⁹. Tal es la dificultad, entonces, de la Escritura de la Alteridad —con la que quisiéramos enfrentar a Lévinas: dar pábulo, crear la Extrañeza, no aceptar simplemente, como tantas veces sucede, que venga/irrumpe gloriosa o nefastamente desde Fuera, sino crearla en un ejercicio en que pasividad y actividad nunca podrían ser lo que parecen ser, y en que se niegan y confirman recíprocamente, a cada instante, pero de cuya interacción surge el «verbo espermático» (Valle-Inclán) de la Escritura de la Alteridad. También *crear Otros* (no sólo *encontrarlos*) delata una *inspiración*, una *obsesión*, una *generosidad* que tiende a ser *vulnerabilidad*, proximidad y, en suma, un descentrante *ponerse-en-lugar-de-Otros* que si bien no podría confundirse con el cara-a-cara como cuerpo-a-cuerpo de la Proximidad interhumana, nos acerca enormemente a una dimensión de la alteridad, más allá de su Presencia fáctica, sumamente instructiva para la comprensión de lo que podría ser —digo bien: podría ser— un «prólogo» lévinasiano a la Escritura de la Alteridad.

7. LITERATURA COMO ÉTICA

Pero la ficcionalidad no se deja comprender de inmediato desde la experiencia ética, ni ésta, por cierto, desde aquélla. En este sentido, no es una cuestión baladí la de si la presunta *neutralidad ética del Otro ficcional* —así como su propia producción en la experiencia literaria—

experiencial/interior que abarcaría desde la Mujerzuela como figuración de la alteridad —cfr. Baudelaire— hasta el trance místico-extático), decía que a diferencia de un planteamiento como el de Bataille, Lévinas es, a pesar de haber reconocido el fondo ineludible de «el-Otro-en-el-Mismo», un «discontinuista» (también Buber lo era), en el sentido de que en la Proximidad el momento de la Separación es insuperable, de modo que la «fusión de los seres» no pasaría de ser un sueño jamás realizado (Baudelaire, 1994: 95: «Nos habíamos prometido mutuamente que todos nuestros pensamientos serían comunes y que, en lo sucesivo, nuestras dos almas no serían sino una -un sueño que, después de todo, no tiene nada de original, sino es el que, soñado por todos los hombres, no ha sido realizado por ninguno»).

¹⁹ Me permite remitir al lector a la lectura del relato de Julien Green (1989), una de cuyas enseñanzas magistrales es, sin duda, la exigencia de Separación que debe soportar toda Intersubjetividad y, por supuesto, el deseo de Otro.

provocaría el desencuentro entre esta experiencia y la proximidad tal como Lévinas la ha interpretado. No en vano, pareciera haber un pasadizo secreto desde la «libertad frente a la existencia» (*Daseinsfreiheit*) (la expresión es de Husserl, referida a los logros de la actitud *eidética*) de los Otros y de los Mundos ficcionales a la «libertad» del receptor frente a lo que se considera usualmente un «compromiso moral» —Breton, citado por Blanchot: «toda licencia en el arte» (Blanchot, 1959: 37)—. La *competencia transgresora* de la experiencia literaria no afectaría solamente, entonces, a la identidad/yo del autor/lector, flexibilizados, sino también a la propia relación con la alteridad. De aquí que no resulte extraño que la Literatura aparezca muchas veces como reducto o baluarte de la *libertad-frente-a-la Moral*. Pero, ¿es así en un sentido que no fuese demasiado superficial, respecto a la profunda *pasión* que Lévinas busca nombrar con la «estructura» de *el-Otro-en-el-Mismo* en que se ubica recónditamente la fuente de la Proximidad? ¿No abarca la *obsesión-por-el-Otro* (en que dicha estructura repercutete) la experiencia literaria? Si ésta realmente fuese ajena a cualquier noción ética (por supuesto, *prenORMATIVA*), o si cualquier experiencia, por lejana y tenue que fuese, de responsabilidad por- y para- el Otro fuera ignorada por el «atrevimiento» literario, ¿estaría acaso justificado, entonces, el frecuente «prestigio transgresor» de la experiencia literaria? En efecto, no sería del todo legítimo reclamar para la Literatura la *INOCENCIA* en un sentido moral (como una especie de recurso atenuante, excusante o exculpatorio) porque sus universos fuesen ficcionales y, a la vez, reclamar alguna *perversa* potencia transgresora²⁰. No importa si Dostoievsky o Genet, Büchner o Proust, Rabelais o Gombrowicz: la obsesión que es la primera verdad del proto-encuentro con Otro (encuentro previo incluso al cara-a-cara) adopta la forma de una *No-indiferencia*.

Lévinas, en efecto, podría haber proseguido una reflexión sobre el Otro en la que —por qué no— éste no necesitase existir, pues el existir sería tan sólo un *ser de-otro-modo*. Pero Lévinas tiende a no

²⁰ «Nam castum esse decet pium poeta / Ipsum: versiculos nihil necesse est» (El poeta piadoso debe ser casto en el vivir, pero en verso no es menester serlo) (Catulo, *Ad Aurelium*, XVI, vv. 5-6) (cit. por C. Guillén, 1993: 42). Cfr. Blanchot (1970, 495): «Recuerdo aquel pasaje de una carta de Kafka a Brod: El escritor es el chivo expiatorio de la humanidad; gracias a él, los hombres pueden gozar de un pecado inocentemente, casi inocentemente. Este goce casi inocente es la lectura. El escritor es culpable, se entrega radicalmente al mal (...). Pero lo que crea culpablemente, por el lado del lector se convierte en felicidad y gracia». En este sentido, y también respecto a la importante idea lévinasiana de «substitución», cfr. Genet (1988 [1949]).

favorecer demasiado la comprensión de la Proximidad desde la experiencia literaria, en la medida en que ubica la presencia/ausencia del Otro en un contexto ético en que el encuentro cara-a-cara es tan serio como una bofetada o incluso la pater/maternidad (tal sería uno de los núcleos de la perplejidad de que hablábamos al comienzo). «Llevar en sí» al Otro en que se traduce «el Otro en el Mismo» es una *pasión* que resultaría ridícula si el Otro fuese solamente literario, *noemático* o «virtual». En este sentido, el Otro que llamamos «real» ejerce una presión sobre el Otro que llamamos «ficcional» que tiende a minusvalorarlo, con lo que no deberíamos extrañarnos de que —tal como lo mostró Luigi Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*— surja a la larga una especie de recíproca incomprendición entre el personaje y la persona real, que una Escritura de la Alteridad suficientemente lúcida y amplia debería ser capaz de superar.

8. VULNERABILIDAD

Nuestra *vulnerabilidad* ante el Otro *también* en la experiencia literaria sería una ocasión excelente para ello. En efecto, también en el *juego literario de la ficcionalidad* podemos «deshacernos en lágrimas», como recordaba Lotman a propósito de un poema de Pushkin («Me desharé en lágrimas ante la ficción») (Lotman, 1982: 89). Entonces, el ponerse-en-lugar-de-Otro no aparecería solamente como el efecto de una actividad libre del Yo, reflexivamente asumible, que éste fuese capaz de dominar o tener bajo severo control²¹, sino como una especie de *efecto pasional* de una *Substitución* cuya insaciabilidad nos recordaría aquella proliferación de la experiencia literaria de que hablábamos al principio de nuestro ensayo, deudora, sin duda, de la Obsesión y Responsabilidad por el Otro. Si un ser *fecundo* es un ser capaz de otro destino que el suyo (Lévinas, 1977: 289 y Moreno, 1994a) dicha fecundidad se torna desbordante, inmensa y, sobre todo, contagiosa en el infinito *deseo de Otro* en la experiencia literaria (y, en general, ficcional). Pudiera parecernos que el Otro literario se queda corto frente a esos «pobre, huérfano, viuda, extranjero» de los que Lévinas habla tan intempestivamente (justamente en un siglo que nos ha acostumbrado a otras figuras —básicamente «intelectuales», «parisinas», diría el propio Lévinas—, de la alteridad) y que en primer lugar

²¹ Del que la Ilustración kantiana habría localizado su ubicación/nivel genuinamente racional. Cfr. Kant (1981: 198-201, parágrafo 40).

debieran ser, tal vez, «de carne y hueso»; pero, ¿no es cierto que también la experiencia literaria rebosa de «humillados y ofendidos» capaces de decir, en la trama inmanente ficcional, que son «de carne y hueso» y que, bien entendido, nuestro posible *saber* acerca de su existencia o inexistencia nunca podría tener tanta significación como la que consiguiesen transmitirnos —impactándonos— sus Rostros previos a cualquier «modificación de neutralidad» o posición fáctico/perceptiva? Advirtamos que no se trataría, en absoluto, de neutralizar la dimensión fuertemente crítica y «comprometida» de la ética lévinasiana, edulcorándola o «debilitándola» (Moreno, 1989 y 1989-1990), sino de encontrar en el fondo común experiencial al que esa Ética pertenece (deseo, proximidad, obsesión, vulnerabilidad, substitución, responsabilidad, etc.) pistas que nos permitan articular los *impactos* producidos en una subjetividad tanto por el Otro que llamamos «de carne y hueso» como por el Otro-Personaje de la experiencia literaria. Reconocerle a la Escritura de la Alteridad una fuerte dimensión ética no debería conducirnos a restarle valor a la *praxis* ética que los «humillados y ofendidos» *exigen* a los habitantes de un Mundo que aún no ha acabado por convertirse en una fábula (Nietzsche).

9. CONOCIMIENTO Y PROXIMIDAD

De modo que, si como ha reconocido Kundera (1987:16), el Conocimiento es la única moral de la novela, para Lévinas ese así llamado «conocimiento» sería propiamente, y ante todo, *moral* si no sólo «apuntase» al Otro (nuestro «*ego* experimental») descubriendo zonas inexplicadas de la existencia, sino si también dejase al Otro repercutir en un «conocimiento» que no se agotara en el conocimiento del Objeto, del mero Ideado (contenible en la Idea) o del Dicho. Sólo si ese Conocimiento se encontrase an-árquicamente desbordado sería rasgo de una Escritura de la Alteridad lévinasianamente pensada, en la que, mucho más que «un escándalo para la razón que la pusiera en movimiento dialéctico», el Otro es la «primera enseñanza razonable» (Lévinas, 1977: 217). De «el Otro en el Mismo» a «el Otro en el Texto», y del Texto hacia su Afuera... esta trayectoria, que no conduce la metafenomenología lévinasiana (Moreno, 1986-89) tanto hacia la Deconstrucción cuanto hacia una Metafísica de la Alteridad, constituye un modo de comprender la *Exterioridad* lévinasiana desde la Escritura de la Alteridad, o a ésta desde aquélla, deseada, mucho antes que en el *espacio literario*, en otro modo de ser

del espacio, el de la *Proximidad*, del que aquél es una forma extraña y esencial.

10. ENTRE METAFÍSICA Y LITERATURA

Si debiésemos encontrar un modo de dejar nuestras perplejidades situadas en un punto álgido, en un suspense suficientemente estimulante, seguramente no sería del todo desacertado introducir subrepticiamente a Lévinas en la tensión entre «Filósofos y novelistas» sobre la que ha reflexionado Rorty (1991: 64-69), no sin atrevimiento y provocativa parcialidad, cuando la condensó entre dos representantes «prototípicos» como serían Heidegger y Dickens. Allí discutía Rorty sobre qué merecería sobrevivir más en la mente de los hombres venideros, si los hubiere, en el caso de que tuviese lugar un apocalipsis nuclear: si Heidegger y su esencialismo o Charles Dickens y sus novelas como «paraíso de los individuos». Algo más cerca del primero por la inspiración formal *filosófica*, y del segundo por su inspiración ética, Lévinas, por fortuna, no encaja en la dicotomía de Rorty a no ser como una posibilidad de encuentro entre filósofos y novelistas. No era otra la «posibilidad» de que hablábamos al principio, en el sentido de que la Escritura de la Alteridad pudiese brindar la ocasión de un «sincramiento» recíproco entre Filosofía y Literatura.

A ello habría contribuido Lévinas al orientar la multidimensional crisis contemporánea de la Identidad (tan decisiva, por lo demás, para comprender no sólo las múltiples *prácticas* de la experiencia literaria, sino también la génesis y dinámica de su *Teoría*) no hacia la versión o dimensión simplemente «postmodernas» de la subjetividad, sino hacia una dimensión *ancestral* —inmemorial— del *existente* humano, más allá del saber y el poder (Lévinas, 1977: 284) y de todo aquello que, bajo la rúbrica de «humanismo», aún no consiguiese ser suficientemente humano (Lévinas, 1987: 164). Tal vez *el libro-por-venir* (Entre-Filosofía-y-Literatura) se inscriba en ese *aún-no* que Lévinas nos ha invitado a pensar.

Referencias bibliográficas

- BATAILLE, G. (1972 [1954]). *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.
BAUDELAIRE, Ch. (1994² [1857]). *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Madrid: Cátedra.

- BLANCHOT, M. (1992 [1959]). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- (1970). «Vasto como la noche». En *El diálogo inconcluso*, 495-506. Caracas: Monte Ávila.
- BRETON, A. (1992 [1924]). *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor.
- DELEUZE, G. (1989 [1969]). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- (1993 [1991]). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- ECO, U. (1990 [1968]). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- GAMONEDA, A. (1995). *Marguerite Duras. La textura del deseo*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- GENET, J. (1988 [1949]). *Diario del ladrón*. Barcelona: Seix Barral.
- GREEN, J. (1989 [1947]). *Si yo fuese usted...* Barcelona: Destino.
- GUILLÉN, C. (1993). «La expresión total: notas sobre literatura y obscenidad». En *La obscenidad*, C. Castilla del Pino (ed.). Madrid: Alianza.
- JABÈS, E. (1984 [1976]). *El libro de las semejanzas*. Madrid: Alfaguara.
- JOUVE, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. París: PUF.
- KANT, I. (1981² [1790]). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- KUNDERA, M. (1987 [1986]). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- LÉVINAS, E. (1976). *Noms propres*. Montpellier: Fata Morgana.
- (1977 [1961]). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad* (trad. D.E. Guillot). Salamanca: Sígueme.
- (1982a³ [1949]). *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. París: Vrin.
- (1982b). *De Dieu que vient à l'idée*. París: Vrin.
- (1987 [1978]). *De otro modo que ser, o más allá de la esencia* (tr. A. Pintor Ramos). Salamanca: Sígueme.
- (1993 [1964-1974]). *Humanismo del otro hombre* (trad. Graciano G. Arnáiz). Madrid: Caparrós.
- LOTMAN, Y.M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- MORENO, C. (1986-1989). «Proximidad, trascendencia y subjetividad en la metafenomenología de E. Lévinas». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, VI, (Madrid: Universidad Complutense), 37-45.
- (1989). «Una respuesta a H.-J. Gawoll». *ER. Revista de Filosofía* (Sevilla) 7-8, 172-180.
- (1989-1990). «La miseria del nihilismo. Otra respuesta a H.-J. Gawoll». *ER. Revista de Filosofía* (Sevilla) 9-10, 313-318.
- (1994a). «Trascendencia temporal y fecundidad. Figuras del porvenir en el pensamiento de Emmanuel Lévinas». En *Ética y subjetividad. Lecturas de Emmanuel Lévinas*, Graciano G. Arnáiz (ed.), 125-147. Madrid: Universidad Complutense.
- (1994b). «El deseo de Otro o la fascinación de Proteo». En *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, J. Bargalló (ed.), 41-54. Sevilla: Alfar.
- (en prensa). «Entrañada extrañeza. Intriga y luz de la alteridad en la metafenomenología de E. Lévinas».

- MUSIL, R. (1983 [1931/1933]). *El hombre sin atributos*. Barcelona: Seix Barral.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1988³ [1957]). *El hombre y la gente*. Madrid: Revista de Occidente/Alianza Editorial.
- PAZ, O. (1986 [1964]). «Los signos en rotación». En *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza (Alianza Tres).
- PROUST, M. (1985¹⁴ [1917-1921]). *En busca del tiempo perdido I*. Madrid: Alianza.
- ROLLAND, J. (1983). *Dostoievski. La question de l'autre*. París: Verdier.
- RORTY, R. (1991). «Filósofos y novelistas». *Letra internacional* 21/22, 64-69.
- TODOROV, T. (1981). *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique, suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. París: Seuil.

DEL EGOÍSMO A LA HOSPITALIDAD: LÉVINAS O LA INTEMPESTIVIDAD DE UN PENSADOR JUDÍO

Diego Sánchez Meca

Universidad Nacional de Educación a Distancia

1. NOSOTROS Y LOS OTROS

Alguien ha imaginado a Lévinas como al extranjero solitario y misterioso, procedente de un país desconocido, que, en mitad de la noche, golpea la puerta de la taberna donde los vecinos de Occidente nos divertimos ebrios de ontología y de autoconciencia, para gritarnos con voz destemplada que es hora de acabar la fiesta y de cerrar, o bien de despertar de nuestro sueño autista y asumir nuestra primera y más fundamental responsabilidad (cfr. Laruelle, 1980: 7). Es este un símil apropiado para dar idea de hasta qué punto Lévinas se desvincula de ciertas coordenadas fundamentales del pensamiento y la cultura occidental, para proponer algo así como una inversión, un desenraizamiento del suelo nativo en el que Occidente ha crecido y se ha desarrollado, y una especie de sustitución de esas raíces, que se alargan

hasta la antigua Grecia, por orientaciones que han tenido su tradición multisecular en el ámbito del judaísmo. Esta audaz propuesta hace de Lévinas un pensador complejo, para algunos inaferrable, y tan incomprendible a veces, en general, que no es infrecuente tomarle por el filósofo más intempestivo de nuestro siglo.

Pues, sobre todo, Lévinas desenmascara y denuncia los secretos de una identidad que reduce al otro al mismo, a costa de eliminarlo o anodarla en su diferencia. Las expresiones extremas de esta forma de eliminación (los genocidios, las masacres de indios americanos, el holocausto antisemita, etc.) son sólo acontecimientos especiales en los que esos secretos se revelan con una mayor espectacularidad. Pero no por excepcionales son, en lo que suponen y representan, algo menos cotidiano, es decir, no expresan algo cualitativamente diferente a lo que determina una buena parte de los pensamientos y los comportamientos de los individuos en su vida ordinaria de cada día. Los genocidios son sólo el altavoz de una tradición inmemorial que determina todo el horizonte occidental de la historia. El núcleo de la denuncia de Lévinas lo constituye esta tendencia a reducir lo otro y al otro al mismo, como algo connatural al modo de pensar occidental, a las categorías que lo forman y a las experiencias fundadoras en las que nuestra cultura se reconoce.

Como a Nietzsche, a Lévinas le interesan, ante todo, las motivaciones y decisiones que subyacen al modo habitual en que el hombre, formado en la tradición de la cultura greco-romana y del cristianismo, comprende el mundo, la sociedad y a sí mismo, y actúa en consonancia con esta autocomprensión. Tal comprensión está dominada por el deseo de poder y el egoísmo, y conduce a un tipo de actitudes y de comportamientos de los que la filosofía no es más que su reflejo y su contrapartida teórica. No obstante, no se puede afirmar, por esto, que Lévinas sea un pensador político. Es más exacto decir que mantiene «una relación no política con la política», o sea, la relación incommensurable de una tradición ética y profética con una coyuntura política (cfr. Laruelle, 1980: 111). Desde esa tradición profética del judaísmo, que inspira y fundamenta su protesta, Lévinas cree poder acusar a la filosofía occidental de una deuda infinita y acumulativa que no sería la deuda de una mayor eficacia, sino la de la paz. Si el hombre natural y salvaje está dominado espontáneamente por el deseo de poder, el amor a la vida centrado en el yo y el deseo de felicidad, la filosofía occidental, lejos de haber servido al objetivo de una mejora de la naturaleza humana como desarrollo de la tolerancia, de la convivencia comunitaria en paz,

de la cooperación y ayuda recíproca, de la solicitud, el respeto y la responsabilidad hacia el otro, se ha convertido en un expediente de sofisticación y travestimiento de la violencia, una instancia ideológica al servicio de la política. Por ello, para Lévinas, liberarse de la violencia y de la guerra no puede ser, a su vez, una tarea política. El poder es una estructura de dominio universal a la que no se puede hacer frente más que con una estrategia radicalmente no política.

Un pasado inmemorial determina, pues, en última instancia —según Lévinas—, la situación del mundo actual, y no hay una sustancial diferencia, en lo que se refiere a esa estructura y dinámica del poder, entre pasado y presente. En los orígenes de la civilización europea, cuando se fundan los asentamientos humanos y las ciudades, y se constituyen los clanes —y no se crea, repito, que lo que tiene lugar en este proceso, por lejano y ancestral que pueda parecer, es algo que ya no sucede en nuestro tiempo—, la misma noción de ciudadanía, de pertenencia a una tribu y a una ciudad funda una determinada oposición entre el *nosotros* y los *otros*, o sea, entre los ciudadanos y los sin patria. Como ha demostrado René Girard, el asesinato (real o simbólico) del otro es una condición sacrificial indispensable para la configuración de la ciudad, para la constitución del grupo en un determinado lugar. Las víctimas sacrificables no pertenecen, o pertenecen muy poco, a la sociedad: son prisioneros de guerra, extranjeros, el *pharmakos* griego, etc. Es decir, son quienes no pueden establecer con la comunidad vínculos análogos a los que establecen entre sí los miembros de ésta. Por su condición de extranjero, de enemigo, de diferente, de otro, las futuras víctimas son quienes no pueden integrarse plenamente en la comunidad (*vid. Girard, 1983: 10-97 y 1982: 11-168; Serres, 1983; Schmitt, 1958*).

El sacrificio, o el linchamiento asesino, tienen la función de apaciguar las violencias intestinas e impedir que estallen los conflictos entre los miembros del grupo y que éste se desintegre. Para mantener la cohesión interna del grupo es absolutamente esencial descubrir, reconocer y destruir a un enemigo, real o imaginario. Es preciso que exista una ciudad, un clan o una secta adversas. Si no existen, hay que inventárselas enseguida. Es más, no basta con que exista un enemigo, real o imaginario, reconocido y declarado como tal con el que hacer la guerra. Para que surja, se mantenga y se refuerce una identidad política, un *nosotros*, lo decisivo es la exclusión del otro genérico, es decir, la violencia hacia el que, por ser otro, distinto y diferente, resulta oscuro, confuso, ambiguo.

Según Hannah Arendt, la esencia del totalitarismo no debe buscarse tanto en la predilección por la guerra, en el belicismo, cuanto en la apelación ritual a un *nosotros* imaginario que se encuentra siempre en peligro por causa de amenazas imaginarias. Es decir, la esencia del totalitarismo está en el fetiche social levantado contra esos *otros* que agresivamente son situados del lado de allá de la línea que circunscribe la ciudad. A esos otros, o se les fuerza a la asimilación con el *nosotros*, o simplemente se les elimina¹.

Así que la situación del otro, del extranjero o advenedizo, de aquél a quien no se le conoce pertenencia alguna a una comunidad, a una tribu o secta determinada y debidamente acreditada, es mucho peor y más dura que la del enemigo reconocido como tal, con el que al menos se pueden establecer pactos y hacer treguas. El apátrida, el que no es del lugar, el otro, puede ser objeto de una violencia indiscriminada e impune por parte de los ciudadanos, de los pertenecientes al lugar, de los miembros de la secta, que pueden satisfacer sobre él sus gregarias necesidades de auto-identidad. La incierta y confusa identidad de ese otro, su condición de errante, su diferencia, o sea, su resistencia, en definitiva, a ser anonadado y asimilado en el mismo, se hacen valer como justificación del desprecio, la suspicacia y el odio que suscita y, en consecuencia, de la eventual acción agresiva y violenta encaminada a su eliminación.

Conclusión: en la constitución de la ciudad, de la comunidad, de la secta, del grupo, del *nosotros* parece mostrarse inequívocamente la imagen de una identidad excluyente y totalitaria, esa imagen del mismo que domina, según Lévinas, toda la filosofía occidental.

2. LA LEY DE LA ECONOMÍA

Estas tendencias profundas, inscritas en la manera de pensar, en el comportamiento social y en la sensibilidad del hombre occidental, delatan una obsesión por la seguridad que se confía a la pertenencia a una comunidad, a la vinculación a un grupo y al asentamiento estable en un lugar. En otras palabras, expresan el horror a una vida errante, el rechazo y el miedo a la inseguridad que acompañaría a un peregrinar solitario sin patria y sin hogar. Se está en el extremo opuesto de

¹ «Lo que la sociedad alemana exigía era que el judío estuviese educado como ella misma y que, sin comportarse como un judío ordinario, fuese y produjera algo fuera de lo ordinario, ya que, al fin y al cabo, era un judío» (Arendt, 1974: 107).

la preferencia de la posible libertad e independencia del vagabundo o del nómada. Lo que se desea es echar raíces en un lugar, asentarse y habitar en él, morar. Lévinas lo dice con diversas expresiones: la existencia del hombre occidental se caracteriza, antes que por ninguna otra cosa, por el morar y la morada, base vital de una determinada escala de valores y de un modo característico de satisfacer nuestras necesidades materiales (*vid.* Lévinas, 1977a: 169-191). Como el lugar o el grupo al que pertenezco, la casa en la que habito no tiene, en este contexto, el significado para mí de un utensilio, un instrumento del que dispongo, sino que es el espacio de mi vida individual, salvaguarda de mi intimidad, y, por tanto, refugio donde me siento seguro, protegido y a salvo, plataforma desde la que desarrollo mi vida y, con ella, las diversas formas de relacionarme con los otros y de utilizar, manejar y dominar el mundo: «La morada no se sitúa en el mundo objetivo, sino que el mundo objetivo se sitúa con relación a mi morada» (Lévinas, 1977a: 170). La experiencia del morar, del poseer una casa, precede y es condición del usar y utilizar.

Según Lévinas, es esta experiencia la que se convierte en el factor central configurador de nuestro humano modo de ser occidental. Pues la objetivación, la utilización, la planificación y la explotación constituyen el modelo de la *economía*, o sea, de la administración de la casa. La cultura occidental se basa toda ella en la economía, en la medida en que revela un tipo de vida que lo subordina todo a la realización y al mantenimiento de una casa (cfr. Lévinas, 1991a: 199-208: «Détermination philosophique de l'idée de culture»). Y es esta ley (*nomos*) de la casa (*oikos*) la que regula el universo del yo. Tener una morada, un lugar propio en el que habitar es el punto de partida para salir al mundo, descubrir y disfrutar sus posibilidades. Sobre esta base me represento a los otros seres y los hago objeto de mi observación, o los manipulo y los transformo, según mis necesidades o mis conveniencias, mediante mi actividad, mi trabajo, mi comercio, etc. La existencia de un mundo de objetos, de teorías objetivadoras, de la industria, de la planificación, la tecnología, la administración y la política son obra de seres soberanos que se consideran el centro del universo y lo convierten en el ámbito de su propio poder, habilidad y soberanía.

No es difícil darse cuenta de que Lévinas pronuncia este dictamen sobre el sedentarismo del hombre occidental desde el contrapunto de ese nomadismo y esa diáspora que ha caracterizado milenariamente al pueblo judío. Por tanto, alguien podría sentirse tentado de objetar, a

primera vista, que tampoco al hombre occidental le es extraña, en cierto modo, la idea del peregrinaje, del desenraizamiento y la extranjeridad, aunque sólo sea por lo que de judío se ha filtrado en su mentalidad a través de la enseñanza del cristianismo. Según esta enseñanza, nuestra vida no es otra cosa que una peregrinación en espera de redención. Sin embargo, en sentido estricto, ¿qué ha pensado el hombre occidental sobre ese carácter errante de su condición en el mundo? ¿Cómo lo ha valorado y qué estimación le ha merecido? Generalmente, ha pensado que se trata, no de una condición de libertad, no de un recorrido por horizontes siempre más amplios y nuevos de experiencia, sino de un *castigo*, de una especie de expiación indispensable a toda búsqueda de redención y conciliación. En la filosofía de Hegel (consumada versión filosófico-secularizada del cristianismo), la odisea de la conciencia constituye la condición de un movimiento de recomposición, de retorno sobre sí, en el que el pensamiento encuentra su sentido más íntimo y su identidad. La aspiración más profunda de esta conciencia errante es volver a su patria y a su casa, a su lugar de origen, donde proyecta su plenitud, felicidad y consumación. En Descartes, el sujeto cognoscente, reacio a cualquier forma de nomadismo espiritual y ajeno al sentimiento de la aventura, trata de protegerse definitivamente de la erradicidad del juicio, o sea del error, necesita sentirse a salvo de demonios malignos, y busca, por encima de todo, la seguridad, el fundamento, la certeza del pensamiento.

Así que, en la filosofía occidental, la imagen del nómada más que una metáfora de la existencia (como lo es para el judío), no es más que una condición intrínseca de la actividad teórica, sacrificada cada vez *a priori* a la necesidad del retorno del sujeto sobre sí mismo, al reencuentro del fundamento, del lugar originario y seguro de la razón. Por eso esta actividad teórica es, propiamente, una *odisea*, pues, como Ulises, acaba siempre retornando a Ítaca, a su ciudad, su casa y sus raíces, o sea, al mismo. El pensamiento occidental es incapaz de abrirse a lo que es errante y otro respecto de su dominio, y se autoengaña creyendo capturar y apropiarse lo que, por definición, se le escapa o le sobrepasa.

Con la crítica que a estos proyectos fundacionistas lleva a cabo la filosofía contemporánea, podría parecer, de entrada, que algunos de los grandes filósofos de nuestro siglo caen en la cuenta, por fin, de lo estúpido que resulta ese afán de volver siempre a los fundamentos, de que la filosofía se ha vuelto sensible, por fin, a la belleza del riesgo, de la aventura, del vagabundeo espiritual, de la búsqueda de lo otro, de lo

nuevo, de lo diferente. Pero, también en este caso, se trata, según Lévinas, de un nuevo travestimiento del egoísmo incapaz de abrirse realmente a lo otro mientras proclama su libertad soberana sobre el mundo. Por ejemplo, Heidegger parece insistir una y otra vez en la fecundidad de un cierto nomadismo del pensamiento, en la positividad de su ambigüedad y su riesgo. Puesto que el error multisecular del pensamiento filosófico ha sido, según él, el del olvido del Ser, la apertura del *Dasein* se configura, para Heidegger, como sustitución de la visión de la presencia por la escucha y la atención al Ser. En este sentido, el sujeto queda desposeído de su fundamento, si bien, a cambio, se abre a la arriesgada posibilidad de acceder a la fuente del Ser. Es decir, parece cumplirse, en el pensamiento de Heidegger, esa inversión de la perspectiva egocéntrica de la filosofía occidental por la de una apertura al Ser que lo respeta en su ser sin tratar de fagocitarlo y lo reconoce en su diferencia. Pero, en opinión de Lévinas, esto es sólo un espejismo. También este peregrinar heideggeriano del *Dasein* es un falso peregrinar, pues se produce en un círculo cerrado de relación limitada a las cosas. La atención al mundo, la escucha en la que el *Dasein* se abre a la voz del Ser, no expresaría, de nuevo, más que el egoísmo ontológico de la identidad en la que es ignorada, cancelada y apriorísticamente anulada en el mismo la voz del otro humano. Porque este *Dasein* de Heidegger sigue siendo, en definitiva, ese sí mismo que se repite en el eterno presente de un deseo estéril e inapagado, un sí mismo que no sale de sí, que no se abre a la presencia de los otros hombres. En este falso vagabundeo, el sí mismo se condena a la soledad.

Por lo tanto, «filosofía como fallo, defecación de la presencia imposible. La metafísica occidental —y probablemente toda nuestra historia de Europa— habrían sido la edificación y preservación de esta presencia: fundación de la idea misma de fundamento, fundación de todas las relaciones de las que se hace experiencia, o sea, manifestación de entes que se ordenan arquitectónicamente sobre una base que les sopor- ta, manifestación de un mundo susceptible de construirse o de consti- tuirse para una apercepción trascendental. Presencia del presente, ensamblamiento y sincronía... La seguridad de los pueblos europeos detrás de sus fronteras y los muros de sus casas, seguros de su propie- dad es, no la condición sociológica del pensamiento metafísico, sino el proyecto mismo de un tal pensamiento» (Lévinas, 1976: 83-84).

La posición filosófica de Lévinas, ante esta constatación, es la de oponer el primado de lo humano a ese primado metafísico tradicional de lo mundano, de las cosas, del lugar y de la casa. El hombre no es,

ante todo, ser-en-el-mundo, que vive arrojado en un entorno de objetos útiles y de instrumentos, como dice Heidegger, sino ser con los demás como otros con los que me relaciono y ante los que tengo una responsabilidad. La de Lévinas es, pues, una filosofía de la alteridad que se nutre del dinamismo polémico de una dura e implacable crítica a la ontología en la que se basa la cultura de Occidente.

Por eso, lejos de tematizar y conceptualizar —en el marco siempre de la ontología— el ser del otro y describir la relación interpersonal con categorías o figuras filosóficas², Lévinas hace del otro (alteridad preliminar y trascendente, nunca tematizable, y, por tanto, jamás conceptualmente aferrable), la condición desde la cual repensar radicalmente las categorías de la filosofía. Su «metafísica» es, en consecuencia, algo anterior a la ontología. No fundación, sino condición que se pone más allá de todo límite, lugar de la trascendencia absoluta.

3. MÁS ALLÁ DE LA ONTOLOGÍA

Con lo dicho hasta ahora no será difícil entender en qué sentido la filosofía occidental es, para Lévinas, un modo de pensamiento que delata ciertas actitudes prácticas y tomas de posición concretas. En cierto modo, ese interés por las motivaciones y elecciones que dominan nuestra usual comprensión del mundo le acercan a Nietzsche —como queda sugerido más arriba-, y hacen que también su crítica al modo de pensar y de vivir occidental tenga algo de la genealogía nietzscheana, si bien la óptica de la crítica no es aquí la perspectiva de la vida, sino la de la tradición espiritual y religiosa del hebraísmo³.

Con la expresión «filosofía occidental», Lévinas no sólo se refiere, pues, a los grandes filósofos, sus obras y su influencia, sino, más exactamente, a la mentalidad, a la ideología entera que está en la base de los estilos de vida, prácticas, costumbres e instituciones occidentales. Esta «filosofía occidental» sería como el subsuelo de nuestra historia espiritual y comportamental. De Parménides a Heidegger, pues, la filosofía occidental habría sido una *egología*, porque se expresa en discursos en los que se despliega un universo centrado en torno al *ego*. El

² Según Lévinas, ésta es la trampa en la que Buber se habría introducido. Para la crítica de Lévinas a Buber, cfr. Lévinas (1987a: 13-70) y (1976: 29-55: «Martin Buber et la théorie de la connaissance»); Strasser (1978: 512-525); Sánchez Meca (1984).

³ Para un análisis de la crítica nietzscheana a la cultura occidental en su especificidad concreta, *vid.* Sánchez Meca (1989: 2.^a p.).

yo es el centro y la finalidad del mundo para los antiguos, y el sujeto del *cogito* o fuente de toda significación para los modernos.

El resorte íntimo de esta *egología*, en la que se expresa sofisticadamente un deseo o voluntad de poder, no es otro que la aspiración a una visión sistemática del universo como totalidad de seres cuyas características, esencia y relaciones, puedan ser contempladas, y por tanto dominadas, panorámicamente por el sujeto o yo. La presentación o presencia de todos los seres como una totalidad de la que una conciencia hace experiencia, incorporándolos a sí, es el modo *egológico* de la filosofía occidental⁴.

Lévinas identifica este modo con la ontología, en cuanto que el correlato intencional del yo puesto como centro coincide necesariamente con la totalidad de los seres considerada como su ser. En la ontología clásica, Dios se convierte en fundamento, en cuanto ser primero y último, y, por tanto, en otro nombre para la totalidad, en cuanto originarse y recogerse de las partes o de los momentos que la componen. Esta es la razón de por qué Heidegger llama a la metafísica occidental *ontoteología*. A Lévinas le parece exacta esta calificación, pero él interpreta la *ontoteología* como manifestación del egoísmo que constituye el nivel originario y natural de la vida humana. Por eso, el mismo pensamiento de Heidegger caería dentro del perímetro de la *egología* característica de la *ontoteología* occidental. Aunque Lévinas reconoce en Heidegger a uno de los mayores filósofos de la historia, no por ello deja de proclamar que su pensamiento está aún dominado por la tendencia totalizante de la tradición *egológica*. Pues el intento heideggeriano de superar la *ontoteología* reformulando la olvidada pregunta por el Ser mismo (que es esencialmente diverso de la totalidad de los entes), en el modo concreto en que Heidegger lo plantea, está condenado al fracaso, porque si el Ser es considerado la primera y última palabra, es inevitable que sea concebido como totalidad y, en consecuencia, como lo que excluye la posibilidad de lo realmente otro⁵.

⁴ Para Lévinas, el ejemplo más adecuado de este totalitarismo filosófico lo representa el sistema de Hegel, el cual, en cierto modo, constituye una de las cumbres de la metafísica occidental. Cfr. Lévinas (1984: 12).

⁵ Ésta sería la razón, según Lévinas, que explicaría, en último término, el que Heidegger haya podido colaborar con una de las expresiones más horribles de la tendencia totalitaria, o sea, el nazismo: «*Sein und Zeit* ha quedado como el modelo mismo de la ontología. Las nociones heideggerianas de finitud, de ser ahí, de ser hacia la muerte, etc. siguen siendo fundamentales. Incluso si uno se libera de los rigores sistemáticos de ese pensamiento, queda marcado por el estilo mismo de los análisis de *Sein und Zeit*,

Para Lévinas, el olvido más radical del que es responsable la filosofía occidental no es el de este Ser, sino el del discurso y el del encuentro en el que el infinito se me revela. Lévinas ve, en definitiva, en el ser-en-el-mundo de Heidegger una subordinación de la relación ética a la presencia del yo egoísta en el horizonte natural del mundo. En sus análisis del morar y del habitar, Lévinas muestra cómo el disponer de las cosas tiene sentido sólo en cuanto sometido al reclamo del rostro de los otros, al deseo de los otros, a la hospitalidad. Es decir, hace la propuesta de una inversión de la perspectiva ontológica en el sentido de que la relación ética anteceda y sustituya en el punto de partida a la relación con el mundo. La ontología dejaría de ser la filosofía primera, cediendo este puesto a la ética.

Y es que la idea de lo otro, de lo infinito no puede reducirse a la idea de totalidad ni ser compatible con ella. El universo del egocentrismo está abismalmente separado de la manifestación del infinito como lo totalmente otro, cuya revelación o epifanía no tiene nada de taumatúrgico ni de sobrenatural, sino que es el milagro mismo de la existencia humana como encuentro, diálogo y responsabilidad con el otro. Esta responsabilidad hacia el otro, como lo opuesto al egoísmo, no es, en la perspectiva ética de Lévinas, una simple actitud moral, objeto de sermones edificantes, sino la estructura misma que me constituye como sujeto. *Soy sujeto* al otro, investido de una responsabilidad infinita por su existencia.

Por supuesto, no es que Lévinas se cierre a reconocer los aspectos positivos y necesarios de las totalizaciones teóricas y prácticas producidas por toda cultura. Estas totalizaciones sistemáticas resultan indispensables y son buenas, pero a condición de que no se las absolutice. La ciencia, la tecnología, la economía, el derecho, la administración y la política serían imposibles si no pudiésemos ver y tratar los hechos y a los seres de nuestro mundo como agentes dentro de posibles engranajes y como elementos susceptibles de instrumentalización, de planificación y de organización. Un mundo justo supone instituciones a través

por los puntos cardinales a los que la analítica existencial se refiere. Ya sé que el homenaje que rindo a *Sein und Zeit* parecerá deslucido a los discípulos entusiastas del gran filósofo. Pero pienso que es por *Sein und Zeit* por lo que continúa siendo válida la obra ulterior de Heidegger, que no me ha producido una impresión comparable. No es que ésta sea insignificante, pero sí mucho menos convincente. Y no digo esto a causa de los compromisos políticos de Heidegger, adquiridos algunos años después de *Sein und Zeit*, a pesar de que jamás yo haya olvidado esos compromisos, y de que Heidegger nunca, a mi entender, se haya disculpado de su participación en el nacional socialismo» (Lévinas, 1991b: 39).

de las cuales los hombres sean tratados también como momentos de conjuntos más amplios, numerados, clasificados y usados como partes subordinadas al todo. La sociedad no es posible sin estas generalizaciones, objetivaciones e instrumentalizaciones.

Sin embargo, esa no puede ser toda la verdad de lo social. Cuando la organización colectiva y la política se convierten en el punto de vista supremo y último, la vida individual deja de tener un valor absoluto en sí misma. Es decir, una visión tal niega a los hombres esa dignidad que Kant consideraba incomparable con cualquier otro valor y no intercambiable con ninguno. Por tanto, lo que Lévinas defiende es que todos los tipos de totalidad y de totalización se subordinen a un criterio superior que afirme y salvaguarde la dignidad del individuo como fin en sí mismo. Y si esta propuesta es original en algún sentido, esa originalidad se debe al modo particular en que Lévinas formula tal criterio último y superior. Éste no es, como para Kant, la humanidad (*das Menschsein*), común a mí y a los demás, sino la epifanía del rostro del otro y su discurso, que rompe la homogeneidad de mi universo prosaico y cotidiano y pulveriza el absolutismo de la totalidad. La simple existencia del otro me plantea —dice Lévinas— preguntas inesquivables. Porque esa existencia cuestiona las pretensiones totalizadoras de mi universo egoísta, centrado en mí, le pone límites y lo trasciende en virtud de requerimientos cada vez más radicales. Esto, y no otra cosa, es lo que Lévinas llama lo infinito, el cual, trascendiendo el horizonte del Ser, proviene de más allá de cualquier apariencia. Es de un modo diverso al del Ser (*autrement qu'être*) y más allá de la esencia (*au-delà de l'essence*), pues su modo de ser no es el de la esencia sino el de la alteridad⁶.

4. SUBJETIVIDAD, RESPONSABILIDAD, SALVACIÓN

Así que, para Lévinas, a diferencia de lo que concluye Nietzsche, la existencia humana puede no estar dominada por la voluntad de poder,

⁶ «La humanidad dentro del ser histórico y objetivo, la brecha misma de lo subjetivo, el psiquismo humano, en su original vigilancia o deshechizamiento, es el ser que se deshace de su condición de ser: el des-inter-és. Esto es lo que quiere decir el título de mi libro *De otro modo que ser*. La condición ontológica se deshace, o es deshecha, en la condición o la incondición humana. Ser humano significa vivir como si no se fuera un ser entre los seres. Como si, por la espiritualidad humana, se voltearan las categorías del ser en un «de otro modo que ser». No sólo en un «ser de otro modo». Ser de otro modo es aún ser. Lo «de otro modo que ser», en verdad, no tiene un verbo que designaría el acontecimiento de su inquietud, de su des-inter-és, de la puesta en cuestión de este ser (o de este *essemiento*) del ente» (Lévinas, 1991b: 95).

o sea, por esa fuerza egoísta que despiadadamente conquista y defiende lo que le pertenece contra análogos intentos puestos en acto por los otros. Si buena parte de la obra de Lévinas está orientada a desenmascarar la sutil violencia que anima nuestro modo de pensar y nuestro comportamiento social, la perspectiva o la óptica desde la que esta crítica se formula es una ética de la alteridad de un estilo tan radical como para llegar a afirmar que no se tiene derecho a vivir si ello implica la explotación y la opresión de los otros. Pero, a pesar de lo que pudiera parecer, no se trata aquí de ninguna proyección utópica de un ideal irrealizable que tiene en su contra la realidad fáctica del horizonte entero de la cultura occidental. La propuesta de renovación de la filosofía primera como ética —y a partir de ahí la renovación de todo un modo de pensar y de vivir—, se basa, sobre todo, en una reformulación de la estructura de la subjetividad como responsabilidad, y al descubrimiento del infinito como epifanía del rostro del otro, de la cual cualquier otro fenómeno recibiría su sentido. Por tanto, dos cosas: quién o qué soy yo, y quién o qué es el otro cuya relación ética conmigo me abre la perspectiva del infinito.

Para Lévinas, «la responsabilidad no es un simple atributo de la subjetividad, como si ésta existiese ya en ella misma, antes de la relación ética» (Lévinas, 1991b: 90). La subjetividad no es un «para-sí», sino, primariamente, un «para-otro». Esa es la verdad profunda del descubrimiento husserliano de la intencionalidad como constitución básica de la conciencia. Sin embargo, mi unión con el otro es de naturaleza distinta a la de la relación intencional que me liga, en el conocimiento, al objeto: «El lazo con el otro no se anuda más que como responsabilidad, y lo de menos es que ésta sea aceptada o rechazada, que se sepa o no cómo asumirla, que se pueda o no hacer algo por otro. Decir: Héme aquí. Hacer algo por otro. Dar. Ser espíritu humano es eso. La encarnación de la subjetividad humana garantiza su espiritualidad (no veo lo que los ángeles podrían darse o cómo podrían ayudarse entre sí). Dia-conía antes de todo diálogo. Analizo la relación interhumana como si, en la proximidad del otro (más allá de la imagen que del otro hombre me hago), su rostro, lo expresivo en el otro (y todo el cuerpo es, en este sentido, más o menos rostro), fuera lo que me ordena servirle. Empleo esta fórmula extrema. El rostro me pide y me ordena. Su significación es una orden dirigida a mí. Matizo que si el rostro significa una orden dirigida a mí, no es de la manera en que un signo cualquiera significa su significado. Esa orden es la significancia misma del rostro» (Lévinas, 1991b: 91-92; cfr. también Lévinas, 1985: 37-38, y 1987b: 104-106).

Con esta radicalidad expresa Lévinas su idea básica de la subjetividad como destitución del yo y estructura de responsabilidad, y en ella se muestra una de sus rupturas más trascendentales con una tradición filosófica que privilegia el para-sí de la identidad y la relación con el mundo (racional o místico, trascendente o trascendental) en detrimento de la relación con el otro, que es sobre todo el otro hombre. Ahora, Lévinas cree haber puesto de manifiesto que la identidad de *mismo* le viene al yo de fuera incluso a su pesar, y que su ser más originario es ser-para-otro. Si la filosofía que elimina al otro de su horizonte es la filosofía pagana, filosofía de adhesión al lugar y a la morada propia, Lévinas opone a este paganismo una salida del ser, una liberación de la ontología y un «otro modo que ser» que tiene que ver, fundamentalmente, con un modo diverso de pensar y de experimentar la relación con los otros.

Según el texto que se acaba de citar, la existencia de los otros no implica, por sí misma, ninguna comunión, ninguna socialidad originaria y preconstituida —tal como se desprende de la definición aristotélica del hombre como ser social «por naturaleza»—, sino vínculo social, es decir, relación. Esta relación es siempre asimétrica, es decir, yo soy responsable del otro sin que ello implique necesariamente que el otro me responda del mismo modo. Debido a que la relación con el otro no es necesariamente recíproca, yo soy precisamente sujeción al otro, o sea, *sujeto*. La fuerza de la ley de la economía y de la egología, la voluntad de poder, puede quedar, por tanto, sin efecto en virtud de esta asimetría de las relaciones interpersonales, nunca en razón de una igualdad fundamental de todos los sujetos que comparten unos mismos derechos humanos, como se pensó en la modernidad ilustrada. Pues la relación asimétrica con el otro, en la que la responsabilidad me incumbe de manera exclusiva⁷, tan sólo presupone un cara a cara, un encuentro o relación que no se articula en torno a ninguna verdad ni a ningún pacto, ciudad o lugar, sino que tiene lugar en la orilla de un abismo.

La idea de una esencia o naturaleza humana común, que nos hace a todos iguales, no es más que otra versión del punto de vista totalizador,

⁷ En esta exclusividad de la responsabilidad se basa, dentro del planteamiento de Lévinas, la identidad del yo, que no queda diluida sino sólo reformulada: «Se trata de decir la identidad misma del yo humano a partir de la responsabilidad, es decir, a partir de esa posición o de esa deposición del yo soberano en la conciencia de sí, deposición que, precisamente, es su responsabilidad para con el otro. La responsabilidad es lo que, de manera exclusiva, me incumbe y que, humanamente, no puedo rechazar. Esta carga es una suprema dignidad del único yo no intercambiable. Soy yo en la sola medida en que soy responsable» (Lévinas, 1991b: 95-96; 1984: 151-2).

totalitario y egológico, situado fuera de las relaciones concretas entre individuos. El discurso y el encuentro, en cambio, representan, para Lévinas, un punto de vista diverso al de la totalización. Cuando hablo me vuelvo a otra persona, que revela el fin de mi monopolio subjetivo y que se sustrae a mi soberanía, siendo así únicamente como, en cuanto otro, puede liberarme de mi soledad. El simple hecho de la existencia de otros refuta, pues, desde esta perspectiva y de una manera radical, el impulso egoísta e infantil de un yo narcisista totalmente encerrado y concentrado en sí mismo. Pues los otros, en cuanto aparecen ante mí, me plantean exigencias con su simple aparecer. El simple hecho de la existencia del otro me destrona y me vuelve sujeto, en el sentido de que he de soportar la vida del otro y ser responsable de ella en sentido estructural. Un sujeto tal es más bien un siervo que un soberano. A cambio, una promesa de redención, una voz de esperanza se deja sentir, frente a las falsas promesas de los ídolos o estructuras anónimas. Para Lévinas no hay esperanza ni redención fuera del vínculo ético, que une al sujeto con la alteridad.

Denunciando el egoísmo y su mundo de construcciones ilusorias, Lévinas trata de desenmascarar todo lo que recubre y trasviste la desnudez y la indigencia del *existente* (contrapuesto al anonimato de la *existencia* heideggeriana), o sea, todo lo que aleja al individuo de la conciencia de su hundimiento en el *Il y a*⁸. Sólo desde el fondo del abandono existencial, de la indigencia y la desnudez extrema de este *hay*⁹, se puede percibir, se abre, de hecho, una esperanza y un tiempo

⁸ De ahí la peculiar crítica de Lévinas a las formas idolátricas con las que se transfiguran nuestras relaciones con la materia y con la tierra, y que él resume básicamente en dos: la religión pagana y el arte. Por su parte, la religión pagana, que da a lo mundo significados de trascendencia, revelación o sacralidad, no hace sino enmascarar el abandono existencial del hombre y la desnudez e indigencia de lo humano. En cuanto al arte, no sería tanto la obra, en la que aflora la pesadez de la materia, lo que trasviste, recomponiéndola, la desnudez del ser, sino nuestra relación imaginaria con el arte como ídolo que nos esconde nuestra desnudez encadenándonos perversamente a ella. Sobre esta temática, véase Lévinas (1977a: 194-7).

⁹ El «*hay*» es el concepto básico de la obra de Lévinas, *De l'existence à l'existant*, escrita durante la guerra en un campo de concentración nazi. Recuerda, en cierto modo, el ello de Buber como fenómeno del ser impersonal, ni ser ni nada, si bien en Lévinas adquiere matices de horror y locura que no tiene en Buber. Más próximo está —como el propio Lévinas reconoce— a la noción de lo neutro en Blanchot: «Podríamos decir que la noche es la experiencia propia del *hay*. Cuando las formas de las cosas se han disuelto en la noche, la obscuridad de la noche —que no es un objeto ni la cualidad de un objeto— invade como una presencia. En la noche a la que estamos clavados, no tratamos con ninguna cosa. Pero esta ninguna cosa no es una pura nada. No hay algo. Pero esta universal ausencia es, a su vez, una presencia absolutamente inevitable... Hay en general, sin que importe lo que haya, sin que pueda ser adherido un sustantivo a ese término *hay*, forma impersonal, como llueve o hace calor. Anonimato esencial» (Lévinas, 1986a: 94). Para la influencia de esta noción por parte de Blanchot, cfr. Lévinas (1975); Libertson, (1982).

de redención. Por tanto es la alteridad la que da sentido al tiempo, la que libera al sujeto del presente y le promete la salvación. Esto significa que la relación con el otro hombre, la ética, funda la esperanza y la redención, y no al revés: «Yo no defino al otro mediante el futuro, sino al futuro mediante el otro» (Lévinas, 1985: 74).

Y es que, como ya se ha sugerido, en el pensamiento de Lévinas la relación ética no puede confundirse con una constitución mundana. La ética no es un conjunto de prescripciones que ayudarían al desarrollo y plenitud de un yo como sustancia preconstituida, sino que el nudo mismo de lo subjetivo se anuda en virtud de la relación ética entendida como responsabilidad. De modo que, si el simple vínculo social, el pacto, tiene la virtualidad de petrificar el tiempo en un *nosotros* estable, bloqueando su curso, la dependencia de la relación con los otros como ética, en virtud de lo desbordante de la alteridad, renueva cada vez el encuentro con los otros. Así, la asimetría de la relación interhumana es una condición del tiempo y de los sucesivos encuentros del sujeto con el otro hombre. Esto es lo que otorga a la ética de Lévinas su situación «excéntrica», ya que, en lugar de exponerse como deducción de un orden, o como transfiguración de lo existente en cuanto reflejo de una totalidad, se comprende como dinámica fuera de toda ontología. De ahí que Lévinas pueda definirla como «filosofía primera» (Lévinas, 1982: 41-51).

No obstante, la asimetría de la relación interpersonal que Lévinas plantea sería malinterpretada si se la entendiera como simple inversión de la relación desigual implicada en la actitud monopolista del yo egocéntrico, puesto que la ética aquí no tiene nada que ver con un precepto altruista de amor al prójimo. Aquí, el descubrimiento de que yo soy un sujeto responsable de la vida del otro es el principio de una meditación en torno a la pregunta por el ser. La respuesta a esta pregunta implica una modificación radical del sentido ya que el ser, o la esencia, se revelan subordinados al hecho de que el sujeto es responsable de otros. El descubrimiento de mi responsabilidad es el principio de cualquier conocimiento, pues todo conocimiento debe ser purificado de su tendencia natural al egocentrismo, a través de la única revelación posible del absoluto en el rostro del otro.

La tarea de la ética es, por tanto, la descripción rigurosa del acontecimiento de la epifanía del otro, y el análisis del discurso en cuanto revelación de alguien cuya existencia, palabras y pensamiento no pueden reducirse a momentos de mi conciencia.

5. ÉTICA E INFINITO: POR UNA FILOSOFÍA DE LA HOSPITALIDAD

Aunque Lévinas, como ya he dicho, no desatiende la efectividad de los códigos éticos ni la realidad histórica de los conflictos políticos, se puede decir abiertamente que la suya es una ética trascendental, en el sentido de que es anterior a toda norma o regla concreta. Esto significa que las ideas de bondad y de responsabilidad hacia el otro, debiéndose practicar en nuestras relaciones concretas y mundanas con los otros, no son deducibles del mundo. Lo cual tiene, entre otras, dos importantes consecuencias: a) Desvinculado de toda ontología, liberado de las instancias metafísicas en las que se actualiza el retorno del sujeto sobre sí mismo, este sujeto queda completamente *desituado* respecto al ser, al mundo y a sí mismo. Y b) Como contrapartida, es en esta extrema desituación y destitución del sujeto donde se anuncia la trascendencia, o sea, la irrupción del infinito.

Así que, desituación del sujeto metafísico y, en consecuencia, pérdida de cualquier enraizamiento en lo que podríamos llamar *institución*. El sujeto queda liberado de los vínculos con los que las instituciones le atan al mundo. Y por tanto ya no está enclaustrado en ningún lugar concreto, no pertenece a ningún *nosotros* institucional, no depende de los simulacros ni de los ídolos que le impiden su apertura a lo totalmente otro, al infinito. Toda la crítica de Lévinas no tiene otro objetivo que el de derribar los ídolos y levantar sus máscaras tras las que se descubre el ser como presencia y el egocentrismo ontológico, de modo que el sujeto pueda, desde la indigencia y desnudez de su condición humana, encontrar la trascendencia. Sólo que, en el caso de Lévinas, esta liberación de la falsa presencia de la ontología no se traduce en ninguna forma de reforzar al sujeto ni de hacerle alcanzar su ser más auténtico, sino que implica, paradójicamente, un debilitarse en la pasividad: «El yo es pasividad más pasiva que cualquier pasividad..., huésped de otro, obedece a un mandato antes de haberlo entendido, fiel a un compromiso que nunca ha tomado, a un pasado que nunca ha sido presente. Apertura de sí, absolutamente expuesto y desengañado del éxtasis de la intencionalidad...El Bien lo es aquí en un sentido eminentemente preciso que es el siguiente: no me colma de bienes, sino que me obliga a la bondad en vez de a recibir bienes. Así ser bueno es déficit, empobrecimiento y necesidad en el ser. Pues ser bueno es excelencia y elevación más allá del ser (la ética no es un momento del ser) y otro modo mejor que ser, la posibilidad misma del más allá» (Lévinas, 1986b: 113-114).

O sea, como contrapartida a ese debilitamiento del sujeto en el plano del ser, posibilidad de encuentro con el infinito en la relación, es decir, más allá del ser y en un «otro modo que ser». Es, en el fondo, la posición de la doctrina hebraica, no sólo de la impronunciabilidad del nombre de Dios y de su silencio (que da lugar a esa paradoja de la debilidad del hombre en conexión con la irrupción de la trascendencia), sino incluso de su ausencia, de la lejanía absoluta de Dios¹⁰. Esta sería la perspectiva exacta desde la que resulta comprensible la idea que Lévinas tiene de la trascendencia, nunca tematizable ni conceptualizable filosófica ni teológicamente. Se trata de la trascendencia de la profecía hebraica, según la cual Dios es lo totalmente opuesto a la idea pagana de una inmanencia de la divinidad. Lo cual disuade de cualquier ilusión utópica y escatológica que mira a la construcción de un futuro como lugar de redención. Mirar al futuro es todavía, para Lévinas, una proyección de la presencia, una prolongación del ser, una cierta expansión de la subjetividad, un desarrollo del mismo en el que la alteridad vuelve a ser sujetada en la totalidad y anulada en su diferencia de otra. La salvación, que procede de la trascendencia, es, por el contrario, el objeto de una esperanza que confía incluso sabiendo que no hay más expresión de la trascendencia que la de su misma ausencia en la lejanía de Dios y, por tanto, en la indigencia¹¹.

En esta trascendencia, como ausencia de Dios, se actualiza esta paradoja: no buscar una salida a la pasividad sino aceptarla, deconstruir al sujeto hasta hacer de él el huésped de los otros. Base última para lo que podríamos llamar una filosofía de la hospitalidad, del hospedar y ser hospedados, acoger y ser acogidos.

Y es que en la hebraica comprensión de la trascendencia que es la de Lévinas, la idea de infinito se sustrae a toda referencia a la historicidad del tiempo. Es decir, la idea de infinito (o de apertura al infinito) no es posible más que en la diacronía como salida del tiempo —y,

¹⁰ He desarrollado con más detenimiento la relación del pensamiento de Lévinas con la tradición hebraica en D. Sánchez Meca (1995). Véase también Cohen (1994).

¹¹ De ahí que no se pueda, de ningún modo, considerar a Lévinas como un teólogo del hebraísmo o del monoteísmo, tal y como algún intérprete ha pretendido. Para Lévinas, la teología no es más que un determinado modo de esa pretensión egológica de reducir la distancia entre humanidad y divinidad. La radical refutación de las nociones de sacralidad, idolatría, magia en *Du sacré au saint* (Lévinas, 1977b) tiene el sentido de una destrucción de las palabras y los símbolos que aluden malignamente a la divinidad. En lo sagrado no se manifiesta sólo una indebida vinculación de Dios al mundo y a la inmanencia, sino una idólatra referencia a Dios mismo. No obstante, no siendo teológico, el pensamiento de Lévinas adquiere fuerza y sentido como pensamiento condicionado por la trascendencia, por lo absolutamente Otro de la divinidad.

por tanto, del lugar—, no contraponiendo un tiempo mesiánico al tiempo histórico, como hace Benjamin (1982: 175-194), sino inaugurando un modo de ser distinto al del tiempo: «Cuando introduzco la noción de profetismo no me interesa lo que tiene de oráculo. La encuentro filosóficamente interesante en cuanto que significa la heteronomía, y el traumatismo, de la inspiración por la que defino el espíritu contra todas las concepciones inmanentistas. El pasado al que yo me remonto no es el de un Dios creador, sino uno más antiguo que todo pasado rememorable y en el que el tiempo se deja describir en su diacronía más fuerte que la representación contra toda memoria y toda anticipación que sincronicen esta diacronía. Esta ilusión del presente a causa de la memoria me ha seducido siempre más tenazmente que la ilusión a causa de la anticipación... Todas las trascendencias se hacen inmanententes desde el momento en que es posible el salto por debajo del abismo, o sea el salto de la representación. Por ello me ha parecido extremadamente interesante buscar por ese lado de allá lo que era antes del ser, un antes no sincronizable con lo que siguió. Por ello empleo con frecuencia la expresión *un tiempo antes del tiempo*. En ella algo toma un sentido a partir de la ética sin ser una simple repetición del presente, algo que no es representable» (Lévinas, 1986b: 152-153).

No puede ser de otro modo, ya que la idea de un tiempo histórico, proceso que conecta un pasado reconstruible con un futuro anticipable, constituye, en cuanto sincronización, una variación de la ontología, o sea, un despliegue en los simulacros del pasado y del futuro de la primacía ontológica del ser. Referirse al pasado histórico significa indagar en las propias raíces sumergidas en el mundo, buscar la conexión con las formas de identidad procedentes de ese pasado. Y después de lo dicho acerca de la relación entre tiempo y trascendencia, sentirse en conexión con el pasado no equivale, en definitiva, a otra cosa que a un modo más de la fidelidad a las estructuras del mundo que Lévinas condena como idolatría.

Pero anticipar el futuro significa, a su vez, transformar la trascendencia en inmanencia, tematizar la divinidad, incluirla en una totalidad y reapropiársela. O sea, idolatría igualmente.

En medio de esta bipolaridad, la idea de «un tiempo antes del tiempo» significa una modalidad de acceso al infinito independiente de la historia y vinculada a la ética. Es decir, apertura a la trascendencia como pasividad frente al otro y disponibilidad al margen del tiempo y de los avatares históricos y mundanos (cfr. Lévinas, 1991d: 17-19: «Diachronie et représentation»). El rostro del otro, en su radical

diversidad de toda figura observable, es «invisible». Sin embargo, este «invisible» es la más cercana y próxima realidad de nuestra existencia, pues sus mandatos constituyen la interioridad más fundamental de nuestro yo. El absoluto está presente así sin ser fenómeno. Su presencia es conciencia, por nuestra parte, de una *Torah* que exige obediencia y humildad. En nombre de esta ley estamos obligados no sólo al respeto y la responsabilidad hacia el otro, sino también a establecer un orden de justicia y de paz en el mundo.

La tesis que subyace en la reflexión de Lévinas sobre la guerra y la paz, y que ya Heidegger había reconocido y explicado a su modo, es que el Ser de la ontoteología es posibilidad, potencia, poder (*mögen*). Política y ontología son, por tanto, nociones mutuamente convertibles desde la perspectiva de un más allá que Heidegger y Lévinas sitúan en lugares diferentes. Heidegger lo piensa como la esencia del Ser (*das Wesen des Seins*), mientras Lévinas lo pone más allá de la esencia. Así, en lugar de hacer de la diferencia ontológica entre Ser y ente el punto de partida de su meditación, como hace Heidegger, Lévinas desprecia esa diferencia y ve en la esencia un aspecto más del ser, cuyo totalitarismo sólo puede destruirse por la reformulación de la esencia de la subjetividad y la apertura del sujeto a una trascendencia, irreductible al poder de la esencia, en la relación ética.

Referencias bibliográficas

- ARENDT, H. (1974). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, W. (1982). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- COHEN, R.A. (1994). *Elevations: The height of the Good in Rosenzweig and Lévinas*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GIRARD, R. (1982). *El misterio de nuestro mundo: claves para una interpretación antropológica*. Salamanca: Sígueme.
- (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- LARUELLE, F. (1980). «Irrécusable, irrecevable». En *Textes pour Emmanuel Lévinas*, F. Laurelle (ed.). París: Jean-Michel.
- (1980). «Au-delà du pouvoir: Le concept transcendental de la diaspora». En *Textes pour Emmanuel Lévinas*, F. Laurelle (ed.). París: Jean-Michel.
- LÉVINAS, E. (1975). *Sur Maurice Blanchot*. Montpellier: Fata Morgana.
- (1976). *Noms propres*. Montpellier: Fata Morgana.
- (1977a). *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.

- (1977b). *Du sacré au saint*. París: Minuit.
- (1982). «Éthique comme philosophie première». En *Justifications de l'éthique*, AA.VV., 41-51. Bruselas: Eds. Université de Bruxelles.
- (1984). *Transcendance et intelligibilité*. Génova: Labor et Fides.
- (1985). *Le temps et l'autre*. París: PUF.
- (1986a). *De l'existence a l'existant*. París: Vrin.
- (1986b). *De Dieu qui vient à l'idée*. París: Vrin.
- (1987a). «Martin Buber». En *Hors sujet*, E. Lévinas (ed.), 13-70. Montpellier: Fata Morgana.
- (1987b). *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca: Sígueme.
- (1991a). *Entre nous: essais sur le penser à l'autre*. París: Grasset.
- (1991b). *Ética e infinito*. Madrid: Ayuso.
- LIBERTSON, J. (1982). *Proximity: Lévinas, Blanchot, Bataille and Communication*. La Haya: M. Nijhoff.
- SÁNCHEZ MECA, D. (1984). *Martin Buber*. Barcelona: Herder.
- (1989). *En torno al superhombre: Nietzsche y la crisis de la modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- (1995). «Filosofía y religión en el pensamiento de Emmanuel Lévinas». *Carthaginensis* 11, 355-375.
- SCHMITT (1958). «Nehmen, Teilen, Weiden». *Verfassungslehre*. Berlín: Duncker und Humblot.
- SERRES, M. (1983). *Rome: le livre des fondations*. París: Grasset.
- STRASSER, S. (1978). «Buber und Lévinas. Philosophische Beziehung auf einen Gegensatz». *Revue International de Philosophie* 32, 512-525.

TRASFONDO ERÓTICO Y POÉTICO DEL PENSAMIENTO

(Con una selecta bibliografía de y sobre Lévinas)¹

Antonio Domínguez Rey

Universidad Nacional de Educación a Distancia

El trasfondo fecundo de las Afroditas inaugura en la pareja Diotima-Sócrates, del *Banquete*, una razón textual erótica. En la mitología griega, el componente femenino parece surgir de otro masculino. Así sucede también en la tradición bíblica. Esto presupone, a la par, un fundamento erótico y femenino del concepto cifrado en torno a la filiación o hijos de la mente. Termina un tiempo de comprensión y nace otro nuevo: frente al mito, la dialéctica o *logos erótico*. El instinto descubre el objeto subyacente a su impulso. El Bien y la Belleza sustituyen a Zeus y Afrodita. Pero el Bien trasciende el orden del ser tal como era concebido en sus manifestaciones y funda otro diferente. Toda la filosofía de Lévinas consiste en una disertación sobre esta tesis enfocada desde la interpretación talmúdica de la Biblia.

¹ Este texto es parte reducida de un trabajo mucho más extenso, pendiente de publicación, sobre la obra de E. Lévinas.

El engarce estilístico del diálogo afecta además a la forma de pensamiento. El discurso tiene en la voz de la palabra un nuevo intérprete. Lévinas, heredero en esto también de Heidegger, engrana asimismo la escritura en el fondo de la reflexión. El lenguaje recupera así su función de presencia vivencial del pensamiento, quebrando el desfase ya crónico entre el objeto y la forma del discurso.

Los métodos clásicos de intelección con fundamento entitativo reducen la realidad desviándola de su origen. No concuerdan con el sensible ni en el modo ni en su contenido. La copia de la representación o la entelequia reductiva desencarnan la vibración de los sentidos. Tal proceso origina una «barbarie» propia, según Lévinas, del pensamiento occidental, guiado, desde Heráclito, por una lucha incesante. Lo que queda al margen en estos análisis es precisamente el rostro originario del ser, visible y audible en la sensibilidad, sobre todo artística. La irquietud, aún calma, que el arte muestra no halla acogida en los métodos racionales de Occidente. Desde antiguo, y en la línea hermenéutica de Heidegger, sobre el precedente fenomenológico de Husserl, la Filosofía ha malinterpretado el sentido original del ser. Lo reduce a interés «económico» de una razón orientada al uso práctico y funcional de sus atributos.

En consecuencia, el ser marginado busca otras vías de asomo desde los mismo enfoques tradicionales: finitud, temporalidad, ansia de permanencia, intriga del conocimiento, etc. La existencia desborda los parámetros existentes. Es el hecho primario, como en Heidegger. Está tan apegada a sí, tan ahondada, que, siendo, nunca se desasiste ni falta, pues el mismo suicido es confirmación suya. Excede incluso cuando es aprehendida como esencia o sustancia.

Tal excedencia descubre un ansia de «evasión» total de los moldes que la acotan. La táctica de huida no consiste en un salto hacia adelante como el *élan*, por ejemplo, de Bergson o el *Dasein* de Heidegger. La excedencia evasiva es *excendance*, abundancia de la excepción en los tramos inevitables y reductivos del pensamiento. Cada logro de la *epojé* indica más lo que excede en el ejido que lo conformado o sujeto a tributo. Lévinas emprende así una modalidad negativa de asentamientos positivos. La afirmación niega y lo negado afirma. No se trata, sin embargo, de una dialéctica hegeliana, porque huye del ser conceptual como de un intruso que busca asentarse, definitivo, donde no hay reposo. La existencia inquieta sin pausa.

Con estos juegos de estilo, apunta Lévinas a algo crucial ya explicitado por Heidegger: existir *excentra*. Somos lo que *excedemos*. Tal

«evasión» está inmersa en el centro del ente. Huyendo, nos adentramos, y viceversa. Semejante paradoja es decisiva para su pensamiento. Formas, conceptos y descripciones expresan una equivocidad cuyos filos se reparten entre lo que se oculta afirmando y desvela negando. Desde tal supuesto, Lévinas disocia, como Heidegger, los existenciales que confirman el peso de existir y el vuelo de la evasión. Así, por ejemplo, el malestar —*malaise*— y su vía de escape: el placer. Uno nos incomoda y otro promete la evasión, pero ambos abren la grieta del dinamismo intermitente de la conciencia. El instante posee ranuras y *distensiones*. La promesa del placer constata fragilidad y ansia de evasión más acentuada. El afecto quiebra las categorías conceptuales y expone el fracaso de lo prometido. De este modo, el ente descubre que la salida o evasión entrevista en el placer era otra que la dada en el instante fragmentado. Surge entonces un abismo ignoto que se transforma en aventura del conocimiento. Aparece en el horizonte un fondo que enmarca al ente desde algo «de otro modo que ser». Un límite que retiene y libera en el punto preciso de salida hacia otra cosa. En lo que siente, el ente descubre algo que lo excede.

La incapacidad de sentir la existencia en todo su alcance descubre al Infinito como contenido que desborda del continente. Lévinas reinterpreta con este fenómeno tesis clásicas de San Agustín, San Anselmo, Descartes y Malebranche, interpoladas con el aporte intelectual y doctrinario del Talmud. Establece así una síntesis cuyo objetivo es contraponer la figura de Abraham, símbolo paterno de filiación histórica y cultural, a la del Superhombre nietzscheano, pues la excedencia y tensión hacia el Infinito se hace visible en el rostro de figuras humildes como el pobre, exiliado, marginado, etc. Lévinas retoma así la «*Geworfenheit*» de Heidegger estableciendo una analítica existencialista de otros modos como la fatiga, pereza, esfuerzo, gozo del alimento, carga del trabajo, náusea, etc., repartidos en las primeras obras importantes, como *De l'Évasion*, *De l'Existence à l'Existant*, *En Découvrant l'Existence avec Husserl et Heidegger* y *Totalité et Infini*, que abarcan un período de veintiséis años a partir de 1935. La náusea, por ejemplo, se opone al *cogito* y su intuición eidética, pues el objeto está presente en ella y se confunde —pesa— con el sujeto, incluida su carne —*Leib*—. Con tales análisis de base fenomenológica, éste, en concreto, anterior al correspondiente de Sartre, educe situaciones vitales que contrasten con la reducción *eidética* y analógica, para, desde allí, y ante la inadecuación, propiciar una vía más coherente con la realidad humana. El tirón de la existencia está dentro, no fuera, aunque viene de aquí como llamada exótica. El argumento lo encontramos

también en Wittgenstein y remonta a Schopenhauer y Nietzsche. No hemos escogido nuestra existencia, luego no somos responsables de ella. Lévinas lo retoma del modo siguiente: no haberla escogido implica reconocerla como anterior a nosotros en nosotros mismos, no antes. Imposible escapar o despejar su peso con compensaciones.

Este punto es también decisivo para su filosofía. Reconocer la no elección de existencia presupone aceptarla, aunque la neguemos. Ya quedamos comprometidos con ella y condenados a sus exigencias. Lévinas moldea así la condenación inmanente de Heidegger y Sartre. Al mismo tiempo, la implicación de otra existencia que hubiéramos podido elegir, anticipa una noción que fenomenológicamente no se separa del dato obtenido: la existencia. Lo contrario supondría petición de principio.

Las obras citadas, más *Humanisme de l'Autre Homme*, que, aunque publicada en 1972, recoge artículos fundamentales de 1964, 1968 y 1970, contienen lo básico de su filosofía, ya esbozada en un conjunto de conferencias que se publicaron en 1948 con el título *Le Temps et l'Autre*. La obra cumbre, con *Totalité et Infini, Autrement qu'Être ou au-delà de l'Essence*, de 1974, rehace, pule y sintetiza toda la precedente de forma sistemática, introduciendo matices y sesgos diferenciados. J. Rolland resumió la trayectoria siguiente a partir de las dos últimas obras citadas y *De l'Existence à l'Existente*. En ésta invierte Lévinas la diferencia ontológica. Al ente sustantivo lo subtiende, como *hay neutro* —«Il y a»—, un tercero entre ser y no-ser, de cuya dialéctica se evade sin igualarlos nunca. La excedencia descubre un más allá del ser en la felicidad. Esto constituye el trasfondo de *Totalité et Infini*. La gran evasión consiste en el encuentro cara a cara con el Otro desde y en las ranuras subjetivas —Eros, Deseo— de lo siempre igual a sí Mismo. Tal es el tema de *Autrement qu'Être ou au-delà de l'Essence*. El más allá transforma el Deseo, ya liberado de Eros, que sólo es figura suya, pero importante, en Bien o último rostro del Otro.

A partir de aquí, en las obras posteriores, que recopilan artículos precedentes o nuevos, alterados o íntegros, continúa la misma tendencia. Algunos de estos trabajos acentúan la presencia de la poesía, como los de *Sur Maurice Blanchot*, publicado en 1975. De sus artículos, nos interesan el primero, de 1956, donde encara el exotismo de la escritura en *L'Espace Littéraire*, de M. Blanchot, y «La servante et son maître», de 1966, a propósito de *L'Attente l'Oubli*, también del mismo autor. En éste insinúa un componente poético subyacente al lenguaje y a la conciencia, que la sensación sólo recorre en ondas superficiales.

Lévinas no lo explicitó, que sepamos. Más bien lo deja insinuado en consonancia con el deseo y el entusiasmo platónico y templa su energía a la hora de acercarse al Bien como Deseo en *Autrement qu'Être*, opuesta por el contenido al estadio ético, que no lo tiene, pero no por la voz, que conecta con el pneuma y la inspiración, donde da paso a la profecía. Todo esto contrasta con la función de signo sin significado que antes, en *Sur Maurice Blanchot*, otorgaba a la poesía concorde con el rumor «iliativo». Identificada con el pensamiento en un artículo de 1954, «Le Moi et la Totalité» —recogido en *Entre Nous*, de 1991—; con la proximidad en 1949 —*En Découvrant l'Existence...*—; y con la resurrección del «entretemps» —«Agnon / Poésie et Résurrection», en 1972, artículo reeditado en *Noms Propres*, de 1976, la poesía queda acotada en 1974 como escritura sobre la escritura, errante hacia el Infinito en tanto verbalidad del verbo o canto de la moción alterativa, capaz de decir el amor mismo, pero siempre en función demiúrgica, como Eros. Un lenguaje entre fronteras, conectado con el Decir, que va más allá de lo dicho, pero que regresa a él para poder decirse. Incluso cuando roza la significación ética como «modalidad inaudita del *autrement qu'être*», comentando, en 1972, a P. Celan, es búsqueda del otro dedicada en poema, no la poesía misma. La relación ética promueve con su moción la obra, el poema, y éste la propaga en el ritmo, a la vez consciente e inconsciente —conciencia de una inconciencia subyacente—, y con «equívocos embriagadores» que enriquecen, como en el encuentro místico, la rectitud unívoca y original de la expresión, el cara a cara ético. Sin embargo, nunca es ni se funde con la univocidad expresiva, porque entre el yo-otro y el Otro no hay fusión turbadora ni gozo místico, sino distancia verbal, discontinua, según consta ya en *Totalité et Infini* (p. 222). En tal componente situamos nosotros el centro del presente estudio.

Lévinas acepta el método fenomenológico, pero critica la intencionalidad *eidética*. El rayo de la intuición atraviesa un medio impoluto sin dejar huella de su paso y reduce cuanto toca al molde de su límite. Conocer resulta entonces hallar el límite del conocimiento y no, como se pretende, percibir la verdad de cuanto existe. El binomio sujeto-objeto parte de una trampa sutil. Es intersección en un conjunto vacío sin complementario. La soledad del ser aboca entonces a lo Mismo en sucesión clónica de espejos.

La posibilidad de un *tertium quid* o tercero excluido entre ser y no ser —primero «Il y a», después pneumatismo—, fundado en la fragmentación continua del instante, anula el principio de contradicción,

que, para Lévinas, es aporía derivada del coto reductivo de la conciencia. Expurga con método idealista la vibración del sensible.

La fenomenología de Eros nos sitúa ante una dinamicidad subyacente a la contradicción ser-no-ser, ni hegeliana ni analógica. El impulso erótico es asimétrico. No confunde los términos. Uno no enajena al otro, sino que, unidos, mantienen cara a cara sus diferencias singulares e irrepetibles. La existencia es inigualable. Lo común de la esencia no respeta la singularidad del individuo. Lévinas retoma así un principio básico del existencialismo y lo reconduce a la tesis talmúdica de la retracción. Hay un espacio insondable entre el deseo aflorado en la sensación sentida y sus alcances. Es el espacio de la conciencia ética, definido, frente a la gnoseológica, que, no obstante, le sirve de fondo negativo, como «rectitud absoluta» y crítica orientada a la verdad, cuyo mandamiento antecede al significado que el significante ofrece. Lévinas describe esta rectitud de la inteligibilidad previa como movimiento hacia el otro que no reviene al punto de origen: «Mouvement par-delà le souci et plus fort que la mort» (*Quatre lectures Talmudiques*, p. 105).

El impulso erótico quiebra el cerco objetivo abriéndolo a una proyección fecunda que supera al yo y sus reflejos. Ahora bien, este proyecto inmanente descubre, a su vez, que el fondo es un Otro que tira de él y lo define, pues toda *excendance* consiste en una alteración heterónima o pronominalización alterativa. Eros es temporalidad trascendente que cifra en el instante toda su potencia. Pero el punto del instante también se desmenuza y descubre en ello aquella dimensión de promesa nunca cumplida que tiende al infinito y no es carencia —*manque*—, ni sustitución —*Ersatz*—, ni reflejo eidético, sino realidad extrema, ineludible, que vence incluso al instante de la muerte.

Los argumentos de Lévinas contra el idealismo trascendental se resumen en su postura frente a Platón, cuya filosofía sigue casi en paralelo. Platón se limita, dice, a considerar la necesidad de eros como un «menos» de su potencia y reduce el cosmos a género. De esta suerte, tanto el yo como el otro, *autrui*, *autre* u *Autre*, quedan reducidos a categorías y, por tanto, desviados de la inmediatez dada en la vibración sensible de la existencia. Para Lévinas, la proximidad singular de ésta remite a la figura del hijo en la relación paterna. El cosmos de allí es la cohorte patriarcal y comunitaria de aquí; aquellas categorías, los existenciales rostrativos de la filiación hermanada o figuras del rostro: la viuda, el herido, el débil, etc., es decir, la incompletud del otro —*autrui*— al negarse el yo a reconocer la otredad —*autre*— que lo constituye. El próximo —*autrui*— es referente existencial del «autre»

ontológico, cuya relación subsume el fondo del *Autre*. La otredad nos define en la entraña óntica de un rumor continuo, insomne, aparentemente neutro e impersonal, pero que desfonda sin pausa: el *hay* o *Il y a*, trasunto del *man*, *on*, y *se* existenciales, al que dedicamos la segunda sección del segundo capítulo, «El Peso de la Existencia» de nuestro futuro trabajo. Subyace como un manto vegetal y sus atributos son negativos, como los de la materia prima escolástica.

Esta proximidad erótica y fliativa encubre el tacto real de la idea platónica en el discurso de Sócrates por boca de la sacerdotisa. El cuerpo queda aquí trascendido. Se toca lo real, sin embargo, con potencia realísima: el pensamiento ahijado, cuyo fondo es erótico. Si Platón trasciende a eros en aras de un deseo de belleza orientada a la sabiduría, que no anula, pero reconduce su actividad, Lévinas lo restringe también a figura del Deseo, cuya acción declina los casos de la proximidad en la encarnación —concepto difícil y paradójico— filial y fraterna.

J. Derrida advierte que los conceptos entitativos rechazados por Lévinas ejercen, no obstante, una función inductora en su pensamiento. En ocasiones, corre éste paralelo a Platón y esquemas escolásticos. Como al final del *Banquete* con la intervención de Sócrates, el objeto del Deseo se transforma en enseñanza y recepción de un Mandato anónimo que nos implica en tanto respuestas a una llamada precedente. La *excendance* de la existencia deviene magisterio de altura y declinación del Otro como Deseo en la proximidad erótica y fliativa del prójimo, cuya relación es, además, fraterna, pero desligada ya del eros básico. Al reconocer en la proximidad del otro su filiación, paso posibilitado por la evasión erótica —el otro es hijo de eros en una relación inmediata—, reconocemos al instante nuestra hermandad, cuya relación es caso declinado del Deseo de Dios. Esta declinación, expuesta, sobre todo, en *Autrement qu'Être*, es paralela al rechazo de la analogía atributiva. Queremos decir con ello que la base talmúdica de fondo evita en todo momento el más mínimo roce con la proporcionalidad del ser y del ente, lo cual no impide hacer comparaciones. El *otro modo que el ser* modera en esto la tesis de *Totalité et Infini*, donde eros «consiste à aller au-delà du possible» (p. 292), aunque ya se diferencia de la significación pura y expresiva del rostro como profanación suya. Como en Dios no hay deseo, aunque es el Deseo —no es objeto ni término, sino la relación creadora, que no se confunde con lo creado—, tampoco le compete un atributo erótico, si bien es eros quien nos conduce a él como *metazú*. Lévinas corrige finalmente esta excisión incluyendo un

«eros casto», «sin concupiscencia», que ofrece el interior del ser en cuanto belleza. Esta proximidad nos adentra, entonces, en la «expresión» del rostro —¿habría belleza sin ella?—, con lo que queda aún más oscura y sin justificación la frontera erótica del Deseo, pues ahora resulta claro que la concupiscencia es sólo una figura suya. Por otra parte, su exclusión nos hace pensar en el desinteresamiento desapasionado del tránsito a la Belleza y sabiduría en Platón.

La interpolación de un eros no concupiscente confirma aún más la existencia de un *plus* transitivo en el borde del placer, cuya intriga —no alcanza lo que promete— es punto transicional entre la concupiscencia y el Deseo, pero sin salir de la estructura relacionante y recíproca del afecto. Y no porque un término supla o sublime al otro, sino porque el Deseo delimita el alcance y la función de la concupiscencia mostrándose como el más de su menos, un *plus* que ya la constituye ónticamente. Ya no estamos dentro de la esencia. Tal *plus* quiebra el pliegue erótico desde eros mismo.

Lévinas sigue siendo, por una parte, discípulo de Sócrates, pero, por otra, se separa de él al no considerar entre el yo y el otro una relación recíproca determinada por un amor común que iguale al amante y al amado. El amor que atañe a los términos de Lévinas aún contiene la singularidad irrenunciable de cada uno, pues, en el fondo, remite al acto de creación individualizada, personal en cada caso. Cada término de la relación contiene al hijo de modo unívocamente equívoco. El padre es así su hijo y éste, viceversa, su padre, sin que se confundan en ninguna esencia común. La razón diferencial última es, a fin de cuentas, teológica, la creación *ex nihilo*, opuesta al engendramiento genésico de Platón, aunque éste tampoco afecta, como tal, al Bien, sino que desde él, como allí, en la declinación divina, viene a la existencia lo no existente. El cómo de la epifanía se bifurca según el contexto cultural de cada época y tradición, que también pertenece o está integrado en la experiencia a partir de la cual se analiza. Tal es, resumido, el trasfondo epistemológico de Lévinas en el prefacio a *De Dieu qui vient a l'Idée*, libro del año 1982, pero que recoge conferencias y artículos anteriores, de 1972 a 1980. *Autrement qu'Être* subsuime, en este sentido, el esquema del engendramiento platónico en la creación bíblica bajo interpretación talmúdica. Por eso hay que distinguir entre eros como dinámica cognoscente y desveladora, cuya figura femenina —la feminidad— es paralelo ontológico del desvelamiento haideggeriano, y Deseo en cuanto presencia erótica del deseable en el ente finito.

OBRAS DE E. LÉVINAS

En líneas generales, los libros de Lévinas son recopilaciones o ampliaciones de artículos y conferencias precedentes. Se agrupan en torno a un tema central de la filosofía contemporánea o a implicaciones suyas de trascendencia vigente. La exposición avanza, detallada, con preguntas e inversiones que derivan, hacia el final, en el reverso de lo planteado. La suspensión crea una expectativa que induce a nuevas lecturas e incluso a revisiones de lo leído. De este modo, se cruzan en el lector interesado los ejes del tiempo, cuya intersección forma el presente de lectura adecuada. Ocupa más espacio la exposición crítica que la solución propuesta. De ahí que J. Derrida haya visto en la base de las nuevas formulaciones una necesidad ineludible de lo criticado —el concepto—. La respuesta implica la pregunta, ámbito escritural de resonancia mayéutica, también reconvertida en magisterio vertical de Altura. Entonces, el lenguaje y la reflexión del nuevo discurso se hiperbolizan, como señala P. Ricoeur.

Resaltamos, aislados, algunos artículos o ensayos breves, posteriormente intercalados en libros, que, ofrecidos antes en revistas, fueron y son decisivos en el avance filosófico del autor.

LÉVINAS, E. (1930). *TIPH. Théorie de l'Intuition dans la Phénoménologie de Husserl*. París: Alcan; París: J. Vrin, 1984. [Este libro es la tesis doctoral de Lévinas, introductor de la fenomenología en Francia y uno de los principales y más tempranos exégetas de Husserl, cuyo pensamiento, con el de Heidegger, está continuamente presente en él como punto de partida y, una vez expuestos sus límites, de recusación filosófica.]

— (1935-1936). *DE*. «De l'Évasion». *Recherches Philosophiques* V, 373-392. [Edición recogida en libro con introducción y notas de J. Rolland (1982). *De l'Évasion*. Montpellier: Fata Morgana. Los análisis existenciales descubren un desasosiego y malestar continuo del ente en el coto de la existencia objetiva. Nace de ello un ansia de evasión que define a la existencia en su propio acto como compromiso irrenunciable. Desde entonces, lo intuido ya no cabe en la intuición y la excede.]

— (1947). *DEAE. De l'Existence à l'Existant*. París: Ed. de la Revue Fontaine. [Segunda edición, con nuevo «Préface» del propio Lévinas, en París: J. Vrin, 1978. Lévinas invierte la diferencia ontológica descubriendo en la existencia del ente una intriga paradójica que lo trasciende desde el reverso de las formas hacia un exotismo que no concuerda con las ejecuciones del horizonte fenomenológico.]

— (1948). *LTLA*. «Le temps et l'autre». En *Le Choix-Le Monde-l'Existence*, J. Wahl y otros (ed.), 125-196. Grenoble-París: Arthaud. [Segunda edición, con nuevo «Préface», en (1979). *Le Temps et l'Autre*. Montpellier: Fata Morgana. Trad. española (1993). *El Tiempo y el Otro*. Barcelona: Paidós. Este ensayo comprende, resumido, casi todo el pensamiento posterior de Lévinas. Por ello, sirve de guía sistemática.]

— (1948). *LRSO*. «La Réalité et son ombre». *Les Temps Modernes* 38, noviembre, 771-789. [Reimpreso en (1982). *Revue des Sciences Humaines*,

185, 103-117, y recogido posteriormente en *IDH*, 123-148. Este artículo, poco citado, es fundamental para el desarrollo del pensamiento de Lévinas, basado en el exotismo descubierto por el arte.]

— (1949). *EDEHH. En Découvrant l'Existence avec Husserl et Heidegger*. París: J. Vrin. [Edición aumentada en 1982, que es la cuarta. La filosofía de Lévinas puede reducirse a un diálogo latente con Platón y el *Talmud* desde la lectura exegética y crítica del transcendental husserliano y del concepto de existencia en Heidegger.]

— (1951). «L'ontologie est-elle fondamentale?». *Revue de Métaphysique et de Morale* 1, 56, enero-marzo, 88-98. [Incluido al comienzo de *EN*, 13-24. Es otro de los artículos fundamentales de Lévinas. La existencia antecede al conocimiento como expresión originaria del rostro y el discurso es oración o relación, ya no ontológica, con el otro, irreductible además a la comprensión, que se fundamenta en ella.]

— (1953). «Liberté et commandement». *Revue de Métaphysique et de Morale* 3, 58, julio, 264-272. [Recogido en *LC*, 29-48. Este artículo es complementario de *LRSO* para entender la relación originaria y transitiva del rostro como expresión más remota que la *Sinngebung*, más allá de la obra y del amor, que aún detendrían el mandamiento que nos reclama por encima o en la libertad de escucharlo y responderle.]

— (1954). «Le moi et la totalité». *Revue de Métaphysique et de Morale* 4, 59, octubre-diciembre, 353-373. [Reproducido en *EN*, 25-52. Es también artículo básico. En él explica de nuevo las implicaciones del exotismo de la obra y la difícil convivencia en el ente de una totalidad que nunca absorbe su condición irrepetible y singular. La presencia de la obra descubre en sí una ausencia que funciona como rastro de un tercero. Frente a la intención, que es cosa de dos, el diálogo, que se funda en un tercero y abre así un ámbito de heteronomía y resonancia poética, donde el pensamiento piensa sin saber que piensa. El «mandamiento» del artículo anterior es reclamo de la obra que vivimos y nos transita exiliándonos más allá de un alcance fenomenológico.]

— (1961). *TL. Totalité et Infini. Essai sur l'Extériorité*. La Haya: M. Nijhoff. [Trad. esp. (1977). *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la Exterioridad*. Salamanca: Sigueme. Reeditado en 1987. Esta obra es la primera carta magna del pensamiento de Lévinas. Eros y el lenguaje descubren una significación que no cabe en ninguno de los significados que tratan de explicarla como acotaciones o *epojés* temporales. Hay un entretiempo poblado de huellas que desformalizan la corteza temporal de las cosas y los conceptos. La obra traduce una filiación interna y asimétrica anterior a su ejecución. Obedece al Infinito.]

— (1962). «Transcendance et hauteur». *Bulletin de la Société Française de Philosophie* LIV, nº. 3, 89-113. [Recogido en *LC*, 49-76. Lo intuido desmantela la estructura de la intuición y desemboca en un fuera —*dehors*— que invierte la transcendencia horizontal en relación de altura, desde la que o en la que el infinito fundamenta todo realismo. Descartes posibilita la otredad que Hegel reduce a lo Mismo.]

— (1963). *DL. Difficile Liberté. Essais sur le Judaïsme*. París: Albin Michel. [Tercera edición, revisada y corregida, en *ibid.* (1976). Comprende artículos publicados entre 1952 y 1973, de los cuales resaltamos «Le judaïsme et le féminin», de 1960, donde opone a la virilidad del concepto lógico el servicio ancilar del repliegue femenino, y «La poésie et l'impossible», de 1969. La visión poética trasciende el dinamismo político y posibilita el lenguaje más allá de sus asentamientos retóricos.]

— (1968). *QLT. Quatre Lectures Talmudiques*. París: Minuit. [Trad. esp. *Cuatro Lecturas Talmúdicas*. Barcelona: Riopiedras; en prensa. La

hermenéutica talmúdica subtiende toda la reflexión filosófica de Lévinas. La cita de Maimónides no es casual. Contribuye a la interpretación clásica del Logos y de la Tora, entendiendo la exégesis como praxis humana en la que Dios sigue revelándose. Lévinas resalta la actitud, es decir, los atributos de manifestación ante el hombre —revelación del rostro—, por encima de la categoría. Partiendo de los valores existenciales en los que Dios se presenta, es posible establecer una lectura filosófica de los textos religiosos, porque tampoco se inaugura ningún pensamiento filosófico al margen de una actitud que lo preceda.]

— (1972). *HAH. Humanisme de l'Autre Homme*. Montpellier: Fata Morgana. [Trad. esp. (1993). *Humanismo del Otro Hombre*. Madrid: Caparrós. Interesa también el apéndice incluido en la edición alemana de Hamburgo (Meiner, 1989), con el título «Intention, Ereignis und der Andere. Gespräch zwischen Emmanuel Lévinas und Christoph von olzogen am 20. Dezember 1985 in París». Esta obra es asimismo inevitable para comprender el pensamiento del autor. Recoge tres artículos básicos: (1964). «La signification et le sens» (*RMM*, 69, 125-156); (1968). «Humanisme et an-archie» (*RIPH*, 85-86, 324-337); (1970). «Sans identité» (*L'Éphémère*, 13, 27-44), y un prólogo inédito, «Avant-propos», de 1972. Aquí incide aún más en la estructura significativa del rostro o relación ética, intentando conciliar la altura unívoca con la manifestación equívoca de la libertad, quebrando la unidad del tiempo inmanente.]

— (1974). *AQE. Autrement qu'Être ou au-delà de l'Essence*. La Haya: M. Nijhoff. [Trad. esp. (1987). *De Otro Modo que Ser o más allá de la Esencia*. Salamanca: Sigueme. Es la otra carta magna del pensamiento lévinasiano. La evasión inicial desemboca en un reverso o más allá ajeno a la constitución objetiva, sólo rastreable en el pneumatismo poético del habla o relación interlocutiva del Decir anterior a cualquier Dicho. Eros nos sitúa ante la relación que lo fundamenta como figura suya intermitente: el Deseo, donde coinciden el Otro y el Infinito.]

— (1975). *SMB. Sur Maurice Blanchot*. Montpellier: Fata Morgana. [Recolece tres artículos y una entrevista con A. Dalmas: (1956). «Blanchot / le regard du poète» (*Monde Nouveau*, 96, marzo, 6-19); (1966). «La servante et son maître» (*Critique*, 222, junio, 514-522); (1971). «Entretien avec André Dalmas» (*La Quinzaine Littéraire*, 15), y (1975). «Exercices sur «La Folie du Jour» (*Chances*, 22, 55-74). La obra de M. Blanchot influye notablemente en el pensamiento de Lévinas. No sólo confirma sus tesis principales, sino que incide en reflexiones decisivas sobre la función del arte y la poesía en el pensamiento. A la expresión de la metáfora ética le corresponde llevar el pensamiento más allá de sus propios temas y sembrar con sus letras en el lector las «razones seminales del Dicho», que también prometen, envolviéndolo, un sentido más lejano y profundo, hacia el Libro. En esto consiste la Inteligibilidad misma. Nace así una hermenéutica que nos compromete a todos, escritores y lectores, en la página blanca de la vida.]

— (1976). *NP. Noms Propes*. Montpellier: Fata Morgana. [Otra recopilación fundamental de artículos sobre escritores y filósofos cuya obra ejerce especial influencia en Lévinas. Le sirve de confirmación adecuada o motiva nuevas figuras de la relación ética, como en el caso de M. Buber, P. Celan, J. Derrida, S. Kierkegaard, M. Proust y J. Wahl.]

— (1977). *DSAS. Du Sacré au Saint. Cinq Nouvelles Lectures Talmudiques*. París: Minuit. [Trad. esp. *De lo Sagrado a lo Santo*. Barcelona: Riopiedras; en prensa. Ya hemos dicho que la reflexión talmúdica descubre las connotaciones hermenéuticas y religiosas del método filosófico de Lévinas. La *praxis* interpretativa es reflejo de un movimiento cuyo fin ya está trazado desde el comienzo y sólo faltan los hitos o frutos intermedios, cuyas semillas nos aproximarán, renovadas, a la ya prometido. Se trata de

encontrar términos que expliquen mejor que las ideas, y más enraizados, la encarnación del tránsito. Interesa particularmente la cuarta lección, «*Et Dieu créa la femme*». La diferencia masculina sólo es tal por contraposición a la femenina, pues el sexo responde, como figura diferenciada, a una relación interhumana previa.]

— (1982). *DDQVI. De Dieu qui Vient à l'Idée*. París: J. Vrin. [Trad. esp. (1995). *De Dios que viene a la Idea*. Madrid: Edit. Caparrós. Nueva recopilación de artículos —trece— publicados entre 1973 y 1980, en este caso en torno a la idea de Dios y sus implicaciones filosóficas. Algunos de ellos son importantes para comprender a Lévinas, como: (1974). «*De la conscience à la veille. À partir de Husserl*» (*Bijdragen*, 35, 235-249); (1975). «*Dieu et la philosophie*» (*Le Nouveau Commerce*, 30-31, 97-128), etc.]

— (1982). *EL. Éthique et Infinito*. París: Fayard. [Trad. esp. (1991). *Ética e Infinito*. Madrid: Visor. Conjunto de entrevistas difundidas por France-Culture entre febrero y marzo de 1981, concernientes a cuestiones controvertidas de su pensamiento sobre el amor, la libertad, el rostro responsable y la religión. Es lectura apropiada para introducir y divulgar sus tesis más llamativas.]

— (1982). *ADDV. L'Au-delà du Verset. Lectures et Discours Talmudiques*. París: Minuit. [Recopilación de artículos en torno a la hermenéutica talmúdica, cuya base actúa constantemente en la filosofía de Lévinas. El título de esta obra es relevante, pues la letra hebrea Lamed, como explica M. A. Ouaknin, atraviesa y excede, por arriba y abajo, «au-de là de la ligne», la línea horizontal de escritura. Al mismo tiempo, refleja la interpretación constante de todo decir, siempre más allá del renglón y del verso, sobrepasándolos. De este modo, el texto resulta *solicitud continua*, como la existencia, de sentido. La hermenéutica se fundamenta en esta solicitud. En tal sentido, la obra de Lévinas es lectura talmúdica del Infinito en la historia del pensamiento filosófico.]

— (1984). *TEI. Transcendance et Intelligibilité*. Ginebra: Labor et Fides. [Le sigue una entrevista realizada por J. Halpérin.]

— (1986). *JATA. «Jean Atlan et la tension de l'art»*. *Musée des Beaux-Arts de Nantes*, 19-21. [Citamos este breve escrito porque retoma la tesis básica de LRSO, el exotismo, y la encuadra por primera vez, que sepamos, dentro de una ternura estética caracterizada por un erotismo casto susceptible de ofrecernos, en el desfondamiento de la forma, el interior del ser en cuanto Belleza.]

— (1987). *HS. Hors Sujet*. Montpellier: Fata Morgana. [Algunos de los artículos aquí recopilados son también decisivos para una mejor comprensión de la filosofía de Lévinas. Así, por ejemplo, los dedicados a M. Buber, sobre todo el segundo —«*Martin Buber, Gabriel Marcel et la philosophie*» (*RIPH*, 126)—, donde recomponen su postura frente a la relación antropológica del Yo-Tú buberiano, susceptible de fundamentar en la apertura del diálogo una transcendencia religiosa; asimismo, «*De la signification du sens*», publicado en (1980). *Heidegger et la Question de Dieu*, R. Kearney-J. S. O'Leary (ed.), 238-247. París: Grasset. La pregunta «*¿Es justo ser?*» precede inmemorialmente a la que busca el sentido del ser. También, «*De l'intersubjetivité. Notes sur Merleau-Ponty*», 143-153, en el que Lévinas antepone a la reciprocidad de las manos reconociéndose en un mismo cuerpo como base analógica del *alter ego* una confianza previa y anterior al gesto compensatorio del reconocimiento. A su vez, la sección «*De la sensibilité*», del artículo: (1984). «*In memoriam Alphonse de Waelhens*» (*Tijdschrift voor Philosophie*, septiembre), que continúa con la crítica de la introyección fenomenológica y la prueba del apretón de manos, como si ambas, la mía y la del otro, pertenecieran al

mismo cuerpo, dice Lévinas. Antes que información, el tacto transmite afecto, un saber que fundamenta significación previa al significado y que no se encuentra en ninguno ni en la suma total de ellos. Artículos imprescindibles sobre el lenguaje, como: (1981). «Langage quotidien et rhétorique sans éloquence» (*Studia Philosophica*, 40) y (1949). «La transcendance des mots. A propos des biffures» (*Temps Modernes*, nº. 44, 1090-1095; (1981). *L'Ire des Vents*, nº. 3-4, en los que el valor del habla se impone como expresión desde la presencia interlocutiva y el rumor del sonido rasgado la corteza de las visiones y formas consolidadas. Todo ello termina en «Hors sujet» con otro análisis crítico de la intencionalidad objetiva de Husserl desde una apertura ya perfilada en la *Crítica de la Razón Práctica*, de Kant, y en la transcendencia inmanente del *cogito* cartesiano. Ese movimiento no se detiene en el perfil del horizonte acotado y continúa como reclamo de una proximidad inquieta que se resiste a tematizar la vida en posiciones de sujeto.

— (1988). *HDN. À l'Heure des Nations*. París: Minuit. [Nuevas recopilaciones talmúdicas y otros artículos de tema judío más dos entrevistas, textos publicados entre 1982 y 1987. Interesa particularmente el dedicado a «La philosophie de Franz Rosenzweig», autor de influencia decisiva en el pensamiento de nuestro filósofo. El *dia* del *dia-logos* encierra la desformalización que, desde el exotismo del arte a la inversión del método reductivo, atraviesa toda la reflexión filosófica de Lévinas. Hay prelación del lenguaje sobre el pensamiento puro, porque la posibilidad de éste remonta a la Revelación entendida como pensamiento vivo realizado en la «séparation liante» que denominamos amor.]

— (1991). *EN. Entre Nous. Essais sur le Penser-à-l'Autre*. París: B. Grasset. [Trad. esp. (1993). *Entre nosotros. Ensayos para pensar en Otro*. Valencia: Pre-Textos. Los artículos aquí comprendidos, veintiuno con el prólogo, abarcan más de cuarenta años de publicaciones, desde 1951 hasta 1990. No viene al caso resumir ahora el contenido de cada uno, pero sí comentar el título, porque Lévinas define el pensamiento alterativo como espacio común de diálogo en el que amanece precisamente un rostro irreductible al semblante o figura de cada uno de nosotros. La gran cuestión consiste en descifrar los rasgos de la O o Cero infinito de ese Rostro invisible, pero susurrante en la diacronía del habla, en el impulso del instinto, en el aire que respiramos. Su cara-a-cara no son los guiños de las cosas ni las síntesis de los conceptos, sino la caricia, las ranuras del tiempo en la intensidad no cumplida, la responsabilidad hasta la extenuación, hasta el punto de salvar la muerte invisible del rostro ajeno por inasistencia continua del mío o del nuestro, como es el caso en: (1985). «Diachronie et représentation» (*Revue de l'Université d'Ottawa*, 4, octubre-diciembre), donde, sobre el precedente de Bergson, Heidegger y Rosenzweig, el entretiempo desformaliza la forma del «je pense» y la diluye en un pasado inmemorial sin presente posible.]

— (1991). *MT. La Mort et le Temps*. París: L'Herne. [Este libro recoge el curso dado por Lévinas en la universidad de la Sorbona entre noviembre de 1975 y mayo de 1976, de 10 a 11 horas, es decir, después de la publicación de *AQE*. El texto lo estableció J. Rolland, a quien pertenece también el «Postface», que sitúa la trayectoria del curso en el organigrama del pensamiento general de Lévinas.]

— (1993). *DMT. Dieu, la Mort et le Temps*. París: Grasset-Fasquelle. [Trad. esp. (1993). *Dios, la Muerte y el Tiempo*. Madrid: Cátedra. Repite el curso precedente más otro paralelo dado en las mismas fechas y lugar una hora después, de 12 a 13, con el título «Dieu et l'onto-théo-logie». Texto establecido también por J. Rolland y «Postface» ampliado según esta circunstancia.]

— (1994). *IDH Les Imprévus de l'Histoire*. Montpellier: Fata Morgana. [Recopilación de artículos publicados entre 1929 y 1992, entre ellos el ya citado *LRSO*, con prefacio explicativo de P. Hayat. Es de resaltar el primer texto publicado por Lévinas a los 23 años y sobre Husserl, en concreto: (1929). «Sur les *Ideen* de M. E. Husserl». *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 3-4, marzo-abril, 230-265). Lo fundamental de Husserl está para Lévinas en haber corregido la separación representativa de la escolástica entre el sujeto y el objeto. La preposición de la intuición fenomenológica conecta a la mente con lo real sin intermediarios. Ya hemos dicho que Lévinas es uno de los grandes expositores de Husserl. No le da especial relieve, en cambio, a la continuación de las ideas en el campo intersubjetivo con el tema transicional de la *Einfühlung*. Aunque reconoce la importancia de los análisis de *Ideen II*, sobre todo de los objetos investidos de espíritu —«De la sensibilité», texto recogido en HS, ya citado—, a Lévinas le parece esta segunda fase de Husserl una explicitación de las ideas iniciales. El artículo de 1931, «Fribourg, Husserl et la phénoménologie» (*Revue d'Allemagne et des Pays de Langue allemande*, 43, 403-414), ayuda a comprender el ambiente de la capital fenomenológica y la aproximación inicial de Lévinas a las primeras tesis de Heidegger, confirmada asimismo en (1937). «Lettre à propos de Jean Wahl». *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 37, 194-195.]

— (1994). *LC. Liberté et Commandement*. Montpellier: Fata Morgana. [Ya nos hemos referido a los dos artículos que componen el grueso de esta obra, «Liberté et commandement» y «Transcendance et Hauteur», precedidos por un prefacio de P. Hayat, «Une philosophie de l'individualisme éthique», y seguidos de una discusión entre J. Wahl, Lévinas y otros interlocutores, más una respuesta de éste a una carta de J. Etcheverría sobre la reducción del ser a lo mismo y su separación del infinito.]

— (1996). *NLT. Nouvelles Lectures Talmudiques*. París: Minuit. [Obra póstuma que el autor preparaba para publicar poco antes de su fallecimiento el 25 de diciembre de 1995. Se trata de tres conferencias dadas por Lévinas en círculos judíos de Francia insistiendo en la necesidad de liberar la hermenéutica talmúdica del contexto jurídico ortodoxo. De este modo, la radical exigencia de la responsabilidad alterativa halla en los textos tradicionales el germen que los trasciende más allá de los asentamientos políticos del Estado, cuya raíz es también feudataria, como sabemos por otros escritos, de la sociedad o comunidad del tercero alterativo y fundante: el Otro.]

Obras y artículos sobre E. Lévinas²

AGUILAR LÓPEZ, J. M^a. (1992). *Trascendencia y Alteridad. Estudio sobre E. Lévinas*. Pamplona: EUNSA.

BAILHACHE, G. (1994). *Le Sujet chez Emmanuel Lévinas. Fragilité et Subjetivité*. París: PUF.

² Dado que la recopilación de R. Burggraeve, aquí citada, contiene, por extenso, lo sustancial de la bibliografía lévinasiana hasta 1989, menos la española, nos limitamos a señalar algunas publicaciones aparecidas desde entonces, alguna de las cuales —G. González R. Arnáiz— completa la de aquél.

- BURGGRAEVE, R. (1977). «Emmanuel Lévinas. Une Bibliographie». *Salesianum* 39, 4, 633-692.
- «Emmanuel Lévinas. Une Bibliographie. Complément (1977-1981)». *Salesianum* 44, 3, 459-478.
- (1986). *Emmanuel Lévinas. Une Bibliographie Primaire et Secondaire (1929-1985)*. Leuven: Center for Metaphysics and Philosophy of God.
- (1990). *Emmanuel Lévinas. Vue bibliographie primaire et secondaire (1929-1989)*. Leuven: Peeters, 2.ª ed., 223 pp. [En esta recopilación figura la mayor parte de la obra existente, hasta la fecha indicada, de y sobre E. Lévinas, excepto la de origen español, para la que remitimos a G. González R. Arnáiz.]
- CARBALLADA, R. de Luis (1994). «Ser y transcendencia en Emmanuel Lévinas (un estudio del primer período de su obra)». *Estudios Filosóficos* 122, 7-27.
- CIARAMELLI, F. (1990). *Transcendance et Éthique. Essai sur Lévinas*. Bruselas: Ousia.
- COHEN, R. A. (1994). *Elevations: The Height of the Good in Rosenzweig and Lévinas*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CHALIER, C. (1993). *Lévinas. L'Utopie de l'Humain*. París: Albin Michel (Trad. esp. de M. García-Baró (1995). *Lévinas: La Utopía de lo Humano*. Barcelona: Riopiedras).
- CRITCHLEY, S. (1992). *The Ethics of Deconstruction. Derrida and Lévinas*. Oxford: Blackwel Publishers.
- ERDLE, B. R. (1994). *Antlitz-Mord-Gesetz. Figuren des Anderen bei Gertrud Kolmar und Emmanuel Lévinas*. Viena: Passagen Verlag.
- FERON, E. (1992). *De l'Idée de Transcendance à la Question du Langage. L'Itinéraire Philosophique d'Emmanuel Lévinas*. Grenoble: J. Millon.
- GARCÍA-BARÓ, M. (1994). «La filosofía judía de la religión en el siglo XX». En *Filosofía de la Religión*, M. Fraijó (ed.), 701-729. Madrid: Trotta.
- GONZÁLEZ R. ARNÁIZ, G. (1994). «La filosofía de la subjetividad en E. Lévinas». En *Nuevas Antropologías del Siglo XX-II*, J. de Sahagún Lucas Hernández (ed.), 185-221. Salamanca: Sígueme.
- (1996). «Bibliograffia». *Raíces. Revista Judía de Cultura*. Madrid: Sefarad Editores, 50-51. [Recoge bibliografía hispana de y sobre Lévinas.]
- HABEL, T. (1994). *Der Dritte Stört, Emmanuel Levinas. Herausforderung für Politische, Theologie und Befreiungstheologie*. Mainz.
- MARIÓN, J. L. (1993). «El sujeto en última instancia». *Revista de Filosofía* 10, 439-458.
- OUAKNIN, M.-A. (1992). *Méditations Érotiques. Essai sur Emmanuel Lévinas*. París: Balland.
- RONZIO, A. (1993). *Signs, Dialogue and Ideology*. Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company.
- (1994). *Scrittura, Dialogo, Alterità. Fra Bachtin e Lévinas*. Florencia: La Nuova Italia Editrice.

- (1995). *Responsabilità e alterità in E. Lévinas*. Milán: Jaca Book.
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-Même comme un Autre*. París: Seuil, 221- 223; 387-393.
- ROSMARIN, L. (1991). *Emmanuel Lévinas, Humanisme de l'Autre Homme*. Toronto: GREF.
- SÁNCHEZ MECA, D. (1995). «Filosofía y Religión en el pensamiento de Emmanuel Lévinas». *Carthaginensis* XI, 355-375.
- SCHREINER, Ch. (1991). «Faulkner / Lévinas: The vivacity of Disaster». En Kronegger, M. (ed.), *Phenomenology and Aesthetics. Approches to Comparative Literature and the Other Arts. Hommages to A.-T. Tymieniecka. Analecta Husserliana* V, XXXII. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers.
- SIDEKUM, A. (1993). *Ethik als Transzendenzerfahrung. Emmanuel Lévinas und die Philosophie der Befreiung*. Aacher.
- SUCASAS PEÓN, J. A. (1994). «Judaísmo y filosofía en el pensamiento de E. Lévinas. Lectura de un palimpsesto». *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* 21, 71-104.
- (1995). «Redención y sustitución: el sustrato bíblico de la subjetivación ética en E. Lévinas». *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* 22, 221-265.
- WEBER, E. (1990). *Verfolgung und Thema. Zu Emmanuel Lévinas' Autrement qu'Être ou au-delá de l'Essence*. Viena: Pasagen Verlag.
- WILLIAMS, R. R. (1994). «Recognition and reciprocity: Fichte, Hegel and the Buber-Lévinas exchange». *Phenomenological Inquiry* 18, octubre, 5-23.

Obras colectivas

- AESCHLIMANN, J.-Ch. (1989). *Répondre d'Autrui. Emmanuel Lévinas*. Neuchâtel: Langages, Édit. de la Baconnière. [Textos de P. Ricoeur, S. Mosès, C. Chalier, G. Petitdemange y M. Faessler en torno a una entrevista con E. Lévinas.]
- BERNASCONI, R.-WOOD, D. (eds.) (1988). *Provocation of Lévinas*. New York: Routledge.
- BERNASCONI, R.-CRITCHLEY, S. (eds.). (1991). *Re-Reading Lévinas*. Bloomington/Indianápolis. [Recoge las intervenciones del coloquio internacional celebrado en la Universidad de Essex del 29 al 31 de mayo de 1987, más dos reediciones, en inglés, de sendos artículos de E. Lévinas y J. Derrida, y otros dos textos de L. Irigaray y S. Critchley.]
- CHALIER, C.-ABENSOUR, M. (eds.). (1991). *Emmanuel Lévinas. Cahier de l'Herne*. París: L' Herne. [Recopilación de varios artículos de E. Lévinas, ya publicados anteriormente, y más de veinticinco colaboraciones.]

- LARUELLE, J. M. (ed.). (1980). *Textes pour Emmanuel Lévinas*. París: J. M. Place. [Colaboran M. Blanchot, J. Derrida, M. Dufrenne, E. Jabès, J.-F. Lyotard, P. Ricoeur.]
- GARCÍA-BARÓ, M. (ed.). (1996). «In memoriam Emmanuel Lévinas». *Raíces. Revista Judía de Cultura*. Madrid: Sefarad Editores, 18-51. [Colaboran, además del coordinador, C. Chalier, R. Fornet-Betancourt, G. González R. Arnáiz, D. Sánchez Meca y D. Sperling. Se incluye, además, un texto, traducido por M. García-Baró, del propio Levinas: «Para con el otro (Lec-
ción Talmúdica). Texto del tratado Yoma, 85 A-85 B», correspondiente a QLT.]
- GONZÁLEZ R. ARNÁIZ, G. (ed.). (1994). *Ética y Subjetividad. Lecturas de Emmanuel Lévinas*. Madrid: Complutense. [Colaboran, además del coor-
dinador, A. Pintor Ramos, J. M. Ayuso, J. A. Méndez, C. Moreno, G. Bello, P. Peñalver, J. A. Sucasas y X. Antich.]
- MOSCATO, A. (ed.). (1992). *Lévinas. Filosofia e Trascendenza. Con Due Saggi di Emmanuel Lévinas*. Génova: Marietti. [Los otros colaboradores son F. Camera, F. Ciaramelli, F. P. Ciglia, A. Fabris y R. Ronchi.]
- PETITDEMANGE, G.-ROLLAND, J. (eds.). (1988). *Autrement que Savoir. Emmanuel Lévinas*. París: Osiris.
- ROLLAND, J. (ed.). (1984). *Les Cahiers de la Nuit Surveillée. Emmanuel Lévinas*, 3. Lagrasse: Verdier. [Quince colaboraciones.]
- V.V. A.A. (1984). *Verantwortung für den Anderen an die Frage nach Gott. Zum Werk von Emmanuel Lévinas*. Aachen: Einhard-Verlag. [Colaboran H. Henrix, B. Casper, M. M. Olivetti, A. Peperzak y S. Strasser.]
- (1985). *Emmanuel Lévinas. Les Nouveaux Cahiers* 21, nº 82 (París).
- (1986). *Le Scandale du Mal. Catastrophes Naturelles et Crimes de l'Homme. Les Nouveaux Cahiers* 22, 85. [Mesa redonda sobre E. Lévinas.]
- (1990). *Emmanuel Lévinas. Études Phénoménologiques* VI, 12. Bruselas: Ousia. [Colaboraciones de J.-L. Lannoy, F. Ciaramelli, E. Feron y F. Jacques.]
- (1993). *Emmanuel Lévinas. L'Éthique comme Philosophie Première*. Actas del Coloquio de Cerisy-la-Salle, 23 Agosto-2 Septiembre 1986. París: Cerf. [Diecinueve colaboraciones.]
- (1996). *Lévinas Philosophe et Juif. L'Arche*, febrero (París).
- WYBRANDS, F. (ed.). (1980). «Emmanuel Lévinas». *Exercices de la Patience*, 1. París: Obsidiane. [Colaboran J. Rolland, E. Féron, C. R. Vasey, A. David, F. Wybrands, H. Valavanidis-Wybrands, M. Blanchot y M. Jacob.]

ARTÍCULOS

HISTORIA, DISCURSO Y METADISCURSO

Alberto Álvarez Sanagustín

Universidad de Oviedo

INTRODUCCIÓN

En este trabajo me propongo comentar el relato de Borges titulado *Tema del traidor y del héroe* (Borges, 1974), señalando una serie de aspectos que me parecen muy importantes y partiendo de nociones teóricas que la narratología —y especialmente la escuela greimasiana— ha ido desarrollando en los últimos años.

El análisis concreto de textos, particularmente si son de grandes autores, como es el caso que nos ocupa, permite poner a prueba los mismos conceptos, perfilarlos y, en algunos casos desecharlos por inútiles y poco clarificadores. Considero que este ir y venir entre la teoría y la práctica es fundamental: enriquece la teoría y hace placentera la lectura de los textos que se ve libre de las servidumbres del lecho de Procusto.

Me refiero en primer lugar a los niveles de análisis que veo en el texto. Esta distinción en niveles es aceptada por los estudiosos del

relato en su mayoría, aunque no se ponen de acuerdo ni en el metalingüaje para referirse a los mismos ni en el contenido asignable. La distinción que ha tenido más fortuna es quizás la de Todorov (1966), que habla de *historia* y *discurso* y que ha servido a Chatman (1978) para dar título a una de sus obras más sugestivas y pedagógicas. Lo más interesante de esta narración de Borges es que articula una historia a la que se sobreponen dos discursos, el de Ryan, bisnieto del protagonista, y el de Borges (el narrador en primera persona del relato principal al que podemos identificar con el mismo autor), que se presenta en un nivel metadiscursivo.

Ahora bien, estos tres niveles, que se perciben claramente, están difuminados, empalidecidos por la palabra dominante del locutor que no cede terreno a otras instancias del discurso.

El análisis de este relato nos permite ver con claridad la diferencia que estableció Genette (1972) entre *quién ve* y *quién habla*, entre *voz* y *punto de vista*. En la narración de Borges, Ryan tiene la perspectiva pero no detenta la voz que queda en poder del narrador primero, del narrador que se sitúa en el nivel metadiscursivo que cobra así un relieve especial.

Vamos a realizar una progresión analítica lo más precisa posible. Trataremos de ir deslindando los diferentes niveles del relato: los que tienen que ver con la estructuración de la historia, con la configuración discursiva, con el metadiscurso. Es destacable el hecho de que el texto se refiere al proceso de su misma creación y esta *autonomía* (Rey-Debove, 1978; Gombert, 1990) marca una impronta para dar sentido a la narración entera.

Nos ocuparemos también de los aspectos interdiscursivos que relacionan la historia con la literatura y otros sistemas de signos (Bakhtine, 1963; Reyes, 1984) y de la paratextualidad, fenómeno al que no se ha concedido en la teoría literaria tanta importancia como a la intertextualidad pero que también es fundamental para fijar y organizar el sentido de los textos.

En fin, los conceptos operativos que manejamos son los que ha ido matizando la teoría narratológica en los últimos años y los que yo mismo he utilizado en mis diferentes trabajos sobre semiótica narrativa (Álvarez Sanagustín, 1981, entre otros). A ellos me remito para no ser prolíjo en la fundamentación teórica de este comentario del relato borgiano.

NIVELES DE ANÁLISIS

Lo primero que cabe señalar, al comenzar el análisis del relato, es la existencia de tres niveles diferentes dentro del texto, aunque difuminados, como acabamos de decir.

En primer lugar nos encontramos la historia de Kilpatrick, luego la del historiador Ryan, investigador y escritor de una biografía sobre el anterior y, finalmente, el tercer nivel en el que se sitúa Borges, autor implícito y narrador del texto.

Cada nivel marca un tiempo objetivo explicitado por una serie de informaciones o indicios que los configuran adecuadamente. El autor implícito, Borges, se sitúa en 1944, el 3 de enero; el discurso de Ryan, absorbido por el locutor principal, estaría aproximadamente en 1924 —conocemos este dato de una manera indirecta—, cerca del primer centenario de la muerte de su bisabuelo; los acontecimientos relatados acerca de la vida y muerte del héroe irlandés transcurren en 1824, entre el dos y el seis de agosto. Estos tres niveles no se encuentran aislados sino que se intercalan unos en otros. La disposición del material textual no es gratuita y tiene que ver con la significación final del relato.

ESTRUCTURACIÓN DE LA HISTORIA

Vamos a comenzar el estudio por el análisis del primer nivel, el de la historia de Fergus Kilpatrick, traidor y héroe de su patria. Aparecen informaciones precisas que nos llevan a un lugar y un tiempo muy concretos. Estamos en Irlanda en 1824 y la acción se desarrolla entre el dos y el seis de agosto. En la primera fecha tiene lugar el cónclave y en la segunda es asesinado el protagonista principal. Este hecho pone en marcha la rebelión que lleva a la victoria.

Las secuencias narrativas (Bremond, 1966) del texto, estructuradas en enunciados que guardan entre sí una relación lógico-cronológica, son las siguientes:

Primera secuencia: Orden de búsqueda de un traidor / El traidor es descubierto / El traidor es condenado a muerte.

Segunda secuencia: Proyecto de Nolan / Organización de la ejecución del proyecto / El traidor-héroe muere.

Los tres primeros enunciados suponen la posibilidad de un peligro que no llega a hacerse realidad. Los tres últimos impiden que se consume la traición. Ahora bien, la muerte de Kilpatrick —instrumentalizada por Nolan— va a ser el germen necesario de una rebelión victoriosa. Paradójicamente la traición de Kilpatrick producirá la victoria definitiva.

Dos son los personajes fundamentales de esta historia: Kilpatrick y Nolan. El primero es muy complejo y su verdadera personalidad sólo al final la conoceremos.

El narrador lo presenta como «joven», «bello», «heroico». Se alude a su sepulcro «misteriosamente violado», al hecho de que su nombre ilustra «los versos de Browning y de Hugo», a su estatua «que preside un cerro gris entre ciénagas rojas». Estas calificaciones van configurando un personaje seductor, inquietante, lleno de misterio.

Más adelante se nos muestra una característica fundamental de su personalidad cuando se nos dice que fue un conspirador: «un secreto y glorioso capitán de conspiradores». Aparece como un personaje misterioso y complejo, capaz de lo mejor y de lo peor hasta las últimas consecuencias.

Kilpatrick se presenta como un personaje equiparable a otros famosos de la historia como Moisés, Julio César o Lincoln, grandes hombres y patriotas, dos de ellos muertos en atentados en lugares públicos.

Pero lo más importante es el *papel temático* (Greimas-Courtès, 1979) que se le asigna de héroe y de traidor. Primero, traidor, luego héroe que se redime colaborando en su propia ejecución por el bien de la patria.

El otro personaje importante de la historia es Nolan, antiguo compañero de Kilpatrick. En un primer momento se presenta como *actante-ayudante* que recibe la orden de descubrir a un traidor y lo hace.

En una segunda instancia es el director del plan que llevará al mismo Kilpatrick a una muerte no vergonzante. Nolan aparece como un hombre inteligente y culto: escribió sobre los Festspiele, y fue traductor de algunos dramas de Shakespeare al gaélico.

Nolan utiliza sus saberes para el trabajo que se dispone a realizar: va a ser un creador que, invirtiendo los términos normales, hará que la realidad copie a la literatura. No sólo dispone el modo de la ejecución sino que, además, es el que va a crear al héroe, a transformarlo por el

juego de la *veridicción* (Greimas-Courtès, 1979) de traidor en héroe. La *verdad* se instalará en el *secreto*.

Esta secuencia narrativa podría estructurarse del siguiente modo: Nolan concibe su plan / Recursos (ingenio, cultura) / Éxito del plan.

Si en la primera secuencia era Nolan el *actante-ayudante* de Kilpatrick, en ésta se invierten los papeles y el ayudante es Kilpatrick que aporta su esfuerzo para poder redimirse. Otros ayudantes, consciente o inconscientemente, harán posible el plan ideado por Nolan.

CONFIGURACIÓN DISCURSIVA

Nos encontramos en primer lugar a un autor-narrador que podemos identificar con el propio Borges. Inicia el relato desde la posición de primera persona: «He imaginado...», «que escribiré», etc. Se trata de un *yo-creador* que casi roza la omnisciencia ya que es él quien ha inventado el argumento que va a relatar. No obstante, su omnisciencia no es absoluta porque, a continuación, añade la siguiente matización: «Hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún», que lo acercan al *yo-transcriptor* (Tacca, 1973). Cierra este párrafo introductorio la primera precisión temporal: 3 de enero de 1944. Éste es el tiempo del locutor Borges.

A partir de aquí el modo narrativo cambia a tercera persona y nos proporciona el marco espacio temporal en el que tiene lugar la historia que se nos va a narrar: Irlanda, 1824. Este es el tiempo de partida de la historia.

Seguidamente se nombra al segundo narrador: Ryan, y de nuevo otro dato temporal no explicitado claramente: «Se aproxima la fecha del primer centenario...», pero fácilmente deducible, en torno a 1924. Éste es, pues, el tiempo del narrador Ryan.

Se establece, además, en el relato una distinción clara entre el *locutor* Borges y el *narrador* Ryan. El primero detenta la voz, pero no el segundo. Cuando el narrador principal se sitúa en la perspectiva del otro utiliza los tiempos del presente, pero cuando se independiza de él recurre a los del pasado. Borges, que controla todo el relato y también el narrador por él creado (su personaje), utiliza el pasado desde su posición omnisciente y así su distancia es mayor respecto a los hechos, pero menor en relación a Ryan del que sólo lo separan veinte años. Ryan, como acabamos de decir, no tiene verdadero tiempo verbal

desde su perspectiva pues de hecho nunca llega a narrar. La palabra pertenece en exclusiva al autor narrador principal.

De este modo todo lo relacionado con Ryan aparece en presente, ya desde la presentación que se hace de él: «El narrador se *llama* Ryan, *es* bisnieto de (...) Fergus Kilpatrick».

Hay otras referencias también en presente. He aquí los ejemplos:

«Otras facetas del enigma *inquietan* a Ryan».

«*Piensa* en la transmigración de las almas».

Ryan *investiga* (...) y logra descifrar.

«*Resuelve* silenciar el descubrimiento».

Aparece, como vemos, una clara distinción entre este presente del personaje narrador y la historia propiamente dicha que se desarrolla en pasado.

También en el nivel metatextual, en las palabras del narrador que detenta la voz, Borges, encontramos otros presentes, pretéritos perfectos e incluso un presente de subjuntivo inclusivo: «digamos (...) Irlanda, digamos 1824», que no plantean dificultades desde el punto de vista de la estructuración compositiva.

En cuanto al tiempo recordemos que se puede hablar de dos temporalidades, la interna de la historia o historias y la externa, la del discurso.

La historia de Kilpatrick dura cuatro días, del dos al seis de agosto de 1824. A diferencia de esta datación tan concreta, la investigación de Ryan, que se produce unos cien años después, no presenta unos contornos tan bien delimitados.

Estamos, pues, ante una clara *anisocronía* (Genette, 1972), ya que el tiempo del discurso del narrador principal y único es rápido. La narración ocupa sólo tres páginas del texto borgiano.

Se establece un *tempo* rápido. Éste se consigue por medio de dos procedimientos fundamentales, los resúmenes y las elipsis.

En este relato no hay una secuencia ordenada de acontecimientos, es decir, el discurso altera el orden lógico-cronológico de los acontecimientos de la historia. Estas dislocaciones temporales refuerzan el

juego isotópico (Greimas, 1966) de paralelismos y contrastes que encierra la obra.

DIALOGISMO / MONOLOGISMO

Hemos presentado hasta ahora aspectos que tienen que ver con el espacio y con el tiempo, fundamentalmente en lo que se refiere a las perspectivas o puntos de vista del autor-narrador y del narrador-personaje. Vamos a ver ahora cómo el autor va construyendo su relato relacionándolo con otros textos de la historia y la cultura.

Nos encontramos con una serie de historias que se relacionan y dan densidad semántica al relato. En primer lugar se ve una serie de paralelismos entre diferentes acontecimientos históricos, relacionados con las circunstancias que rodean la muerte de Kilpatrick.

Aparecen luego algunas alusiones filosóficas, otras histórico-literarias y finalmente la relación literaria. Se organiza una *correlación isotópica* (Arrivé, 1973) en sentido amplio que parte de la historia y a ella vuelve, aunque todo enaltecido por la imaginación literaria.

En el relato borgiano encontramos diferentes paralelismos. El primero se establece entre Kilpatrick y Moisés. La competencia cultural del lector permite explicitar este juego relacional:

Moisés: Conductor del pueblo hasta la tierra prometida / Travesía del desierto / Muere sin pisar la tierra nueva.

Kilpatrick: Conductor de la revolución irlandesa / La conspiración / Muere la víspera de la rebelión victoriosa.

Ambas secuencias narrativas terminan con el fracaso de los respectivos protagonistas, pero los dos sacan adelante a sus respectivos pueblos.

Veamos ahora un ejemplo de relación histórica que también, a partir de la analogía, llega a plantear la aproximación Kilpatrick-Julio César:

Kilpatrick: En una carta que no lee se le anuncia un peligro / Falsos rumores sobre el incendio de una torre.

Julio César: Le pasa inadvertido un memorial que anuncia la traición / El sueño de Calpurnia de la torre abatida.

Estas coincidencias permiten identificar a un personaje con otro mediante la cita de teorías de Hegel, Spengler y Condorcet, además del recurso a la doctrina de la transmigración de las almas.

Más adelante aparece en el texto otro paralelismo entre Kilpatrick y Lincoln. En este caso la vinculación se establece por la similitud de sus muertes ya que ambos fueron asesinados en un escenario. Aquí, sin embargo, se relaciona un hecho del presente con otro del futuro (no como en los anteriores en los que se relaciona el presente con el pasado). De esta manera, en el doble juego presente-pasado y presente-futuro, se refuerzan los *papeles temáticos* de los protagonistas en detrimento de las *variaciones figurativas* (Greimas, 1973), el hecho de que todo se repite y está establecido de antemano.

El texto nos ofrece también el paralelismo vida-literatura: se relaciona un episodio de Macbeth con otro semejante vivido por Kilpatrick y, como consecuencia, se produce el cambio. No es la vida la que inspira la literatura sino, al revés, la literatura la que marca pautas para la vida y la acción. La literatura deviene maestra de la historia y de la vida.

El monologismo del texto es claro, aunque en una lectura superficial podría parecer lo contrario. No ha lugar para lo individual, para el juego libre de las voces. Borges opta por la identidad esencial, por el determinismo radical. Todo lo domina desde su posición metadiscursiva.

Pero no se trata de un monologismo serio, sino lúdico. Borges juega con el lector, se distancia de los acontecimientos, de las personas y los objetos para relativizarlos, para dar una visión única que, en el fondo, es sobrecedora y plural.

ESQUEMA POLICÍACO

También se pueden establecer relaciones entre este relato de Borges y los de tipo policíaco. En el comienzo nos encontramos con un personaje y su muerte, es decir, la historia no sigue un orden lineal sino que va de atrás hacia adelante, del desenlace a las causas que lo han podido producir.

Encontramos elementos propios de lo policíaco: una muerte, la presencia de un enigma, puntos oscuros que hay que aclarar, etc.

Lo que al final aparece es imprevisto, inesperado, como en el relato en el que el autor nos suele sorprender con el desenlace más audaz.

Se llega a la conclusión y el investigador (en este caso Ryan) sabe lo que ha ocurrido, pero, como en obras similares, se trata de no dar publicidad a lo que se ha averiguado. Esta es la posición de Ryan que deja de lado lo que ha descubierto para escribir una biografía convencional sobre Kilpatrick.

Desde el punto de vista de las *modalidades veridictorias* se podría decir que el personaje-narrador Ryan refuerza la posición de Nolan manteniendo el secreto que éste había establecido cuando decidió ocultar la traición de Fergus Kilpatrick.

EL MARCO METADISCURSIVO

El relato comienza con dos nombres clave que son los de Chesterton y Leibniz. El primero como «descubridor de elegantes misterios», el segundo como representante del optimismo metafísico que llegó a decir que «Dios creó el mejor de los mundos posibles». Estos autores representan dos elementos que van a ser decisivos a lo largo de todo el relato: el misterio y la armonía preestablecida. Sobre esta segunda el autor quiere dar a entender que, en la vida humana, estemos en el contexto histórico que sea, existen una serie de relaciones y de tematizaciones que se repiten constantemente como los papeles del traidor y del héroe.

Pero esta armonía no se utiliza aquí como un concepto metafísico sino como un juego (Kibédi Varga, 1990) que le va a resultar muy funcional en este relato.

Así pues la aparición de Chesterton al comienzo de la obra no debe de considerarse gratuita, cumple la función de anticiparnos los márgenes entre los que su narración va a discurrir, igual ocurre con la referencia al filósofo Leibniz: entre paréntesis aparece la principal contribución al espíritu intelectual que anima el cuento.

Borges, en las primeras líneas del relato, se refiere al proceso del hacer literario: «He imaginado este argumento». Después de esta referencia al mismo acto de escribir pasa a consignar las circunstancias de su fabulación.

No parece interesarle consignar una trama completa, sino más bien posibilidades e imposibilidades con las que intentar componerla. De ahí la estructura elegida hecha de retrocesos, reiteraciones y deliberados equívocos.

Se presenta como autor transcriptor: «hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún», después de haberse presentado como autor-creador: «he imaginado este argumento». Nos podemos preguntar entonces si con esta deliberada ambivalencia pretende crear la ilusión de ficción de un hecho real, o de dar a una historia ficticia, imaginada por él mismo, la ilusión de realidad.

Crea de este modo ambigüedad: el relato aparece como real y como ficticio, Borges como creador y transcriptor, Kilpatrick como héroe y como traidor.

DIGAMOS IRLANDA, DIGAMOS 1824

Metalingüísticamente el autor se refiere al proceso de elaboración de su obra. Manifiesta así la posibilidad que tiene de situar su historia en un lugar u otro, en un tiempo u otro. Este dato tiene extraordinaria importancia ya que hace que la obra se desrealice, se desnaturalice, muestre las costuras de su construcción (Scholes, 1980).

A diferencia del texto realista que trata de presentar un mundo coherente, sin fisuras, el relato borgiano no duda en aludir al proceso de su elaboración. Además el hecho de decir que la historia pudo ocurrir en otro tiempo y en otro lugar refuerza el sentido del texto. El tiempo es cíclico: las mismas cosas ocurren una y otra vez y los temas se repiten.

EL PARATEXTO

El *paratexto* (Genette, 1987) es todo lo que rodea inmediatamente a un texto y condiciona su lectura. En este relato de Borges hay dos cosas dignas de destacar, el título y el texto introductorio de Yeats.

El título alude metalingüísticamente al tema que luego se desarrolla. Tiene en cuenta no sólo la referencia a la historia de Kilpatrick considerado traidor y héroe, sino también a las historias de César y Lincoln.

En el texto de Yeats hay primeramente una alusión a Platón, a su concepción esencialista del tiempo. Los versos segundo y tercero anticipan la concepción cíclica del tiempo a la que luego se alude en el texto.

También los dos últimos versos se pueden poner en relación con la teorías de la armonía preestablecida, pues todos los hombres van hacia un destino concreto y prefijado, aunque desconocido para ellos.

Se establece, finalmente, una relación con otros cuentos de la misma colección, sobre todo con *Tres versiones de Judas* donde se llega a identificar al discípulo traidor con el maestro.

CONCLUSIÓN

Aparentemente este relato de Borges ofrece tres niveles de realidad: la historia de Kilpatrick, la investigación de Ryan, la fabulación del locutor Borges. Hemos diferenciado estos niveles, sí, pero para decir enseguida que el primero y el segundo quedan difuminados, casi anulados por el tercero, en el que se sitúa el constructor del relato.

Esta narración, que parece dialógica ya que relaciona varios ámbitos de la realidad: la vida, la literatura, la historia, el pasado y el presente, el presente y el futuro, es estrictamente monológica, supeditada a una visión esencialista del mundo, aunque también distanciada por la profunda ironía del autor, que la relativiza, que la hace rica y plural, mostrando a la vez la simplicidad y complejidad de la existencia humana.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A. (1981). *Semilogía y narración*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad.
- ARRIVÉ, M. (1973). «Pour une théorie des textes poly-isotopiques». *Langages* 31.
- BORGES, J.L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Ultramar.
- BREMOND, Cl. (1966). «La logique des possibles narratifs». *Communications* 8.
- CHATMAN, S. (1978). *History and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- GOMBERT, J.E. (1990). *Le développement métalinguistique*. Paris: PUF.
- GREIMAS, A.J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- (1973). «Les actants, les acteurs et les figures». En *Sémantique narrative et textuelle*, Cl. Chabrol (ed.). París: Larousse.

- GREIMAS, A.J.-COURTÈS, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- KIBÉDI VARGA, A. (1990). «Le récit postmoderne». *Littérature* 77.
- REY-DEBOVE, J. (1978). *Le métalangage*. Paris: Le Robert.
- REYES, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- SCHOLES, R. (1979). *Fabulation and Metafiction*. University of Illinois Press.
- TACCA, O. (1973). *Las voces en la novela*. Madrid: Gredos.
- TODOROV, T. (1966). «Les catégories du récit littéraire». *Communications* 8.

CAMBALACHE Y CREACIÓN: SEMIOSIS DE LA PRIMERIDAD

Fernando Andacht

Universidad Católica del Uruguay. Dpto. de Comunicación,
Montevideo

0. INTRODUCCIÓN

¿Cómo se produce lo nuevo en el universo textual o, más ampliamente aún, en el ámbito de la semiosis humana? La pregunta es tan ambiciosa e inabarcable que he decidido tomar dos puntos de apoyo opuestos y simultáneos para atreverme siquiera a abordarla. Con tal cometido, voy a sustentarme en el universo ancho y ajeno de las ideas, de la teoría, pero también en el punto mínimo de la propia aldea. Los elementos que guiarán esta travesía serán la semiótica triádica de Charles S. Peirce, por un lado, y un texto musical y poético rioplatense, argentino en su origen, y uruguayo en su avatar autónomo de los años ochenta, como esperamos demostrar, por el otro. El riesgo del localismo excesivo intentará ser compensado mediante la generalidad máxima de la lógica del sentido formulada arquitectónicamente en la segunda mitad del siglo XIX por el filósofo norteamericano Peirce

(1839 -1914). Quizá sea éste el camino de búsqueda más habitual: partir del asombro puntual que se atraviesa en nuestro camino para así abolir abruptamente su condición cotidiana, y entonces emprender el empinado pero reconfortante sendero de la teoría, concebida ésta como la mirada focalizada y religiosamente atenta que pretende hacer más inteligible el mundo que nos rodea.

1. LA CREACIÓN COMO *CAMBALACHE* SEMIÓTICO

«*cambalache* (...) 5. *Argent.y Urug.* prendería.»

Diccionario de la Real Academia Española, XXI ed.

Debo explicar ahora el título, examinar sus posibilidades y limitaciones para entrar en tema, no sin aceptar el riesgo de que aquello que se intenta empacar en un recipiente como el de este artículo académico nunca es lo mismo, para bien o para mal, que lo que alguien puede encontrar más tarde. Durante su lectura, los signos van a crecer, fieles a su ley que es la de la continuidad o sinequismo, al decir de Peirce. La acción continua de los signos o *semiosis* crea esa suerte de cinta de Moebius sin adentro ni afuera en la que nos movemos desde antes de nacer, y también luego de desaparecer como existentes físicos. En la semiosis permanecemos como evocables y queribles más allá de esa frontera real y concreta que llamamos nuestra vida.

Este trabajo tiene un doble lazo con (el) *Cambalache*. Uno es el que posee con su objeto de análisis, el artefacto musical y visual creado por un popular grupo de rock uruguayo llamado Los Estómagos, y que se graba y se filma en vídeo en 1988 (se trata de su actuación en el recital *Montevideo Rock II*, en el Estadio Franzini de Montevideo en el mes de febrero de 1988). El otro es el evocado por la letra de la tradicional canción-tango que lleva precisamente ese título, *Cambalache*. Se trata de la quinta y última acepción que registra de esta palabra el *Diccionario de la lengua española*, editado por la Real Academia Española, en su XXI edición (1992), y que figura en el acápite de esta sección. Este uso terminológico, que el venerable manual restringe al Río de la Plata, a Argentina y a Uruguay, designa la mezcla caótica, el reino de lo infinitamente posible sin actualizar, lo que es previo al trueque de poca monta, siendo este último sentido la primer y principal acepción de «*cambalache*», según este mismo diccionario. Sólo en un

cambalache conviven en apacible promiscuidad «la biblia junto a un calefón» o «Don Bosco y la mignon» (ver la letra completa de *Cambalache* en el *Apéndice* de este trabajo). Por norma, según la Ley que rige cada instante de nuestros días desde antes de nacer, los muy disímiles elementos nombrados arriba son habitantes de mundos del todo ajenos, paralelos, forman parte de universos que no se cruzan ni se tocan, salvo por accidente. Y este tipo de incidente no haría sino ratificar esa rigurosa ley de exclusión, la de los géneros que no se mezclan, y la de las buenas maneras que no se olvidan. Sin embargo, en la vitrina de un cambalache, de una tienda de objetos usados de toda especie, la mayor mezcolanza es la norma. Lo que rige allí es el demoñio de Maxwell, ese que preside sobre la dispersión máxima de las moléculas de un gas dentro de un recipiente, donde todo puede ser y aún nada es concretamente, realmente, es decir, real para alguien, en un momento y lugar dados.

La semiótica triádica de C.S.Peirce postula la coexistencia necesaria de tres universos complementarios e inseparables para todo lo concebible y concebido; hay un universo por cada una de las categorías fenomenológicas o *faneroscópicas*, según la terminología del semiótico. Este análisis tripartito es válido para todo aquello que nos cruza la mente en algún instante, pasado, presente o futuro, sea ésto real o no. A través de este modelo triádico, intentaremos demostrar que la actuación y el artefacto estético del grupo rockero uruguayo de Los Estómagos, denominado *Cambalache*, así como el clásico tango de Enrique Santos Discépolo (1901-1951) que lleva precisamente ese nombre ilustran adecuada e igualmente el proceso llamado comúnmente *creación*. El emerger de lo nuevo, el peso de lo viejo, y la atracción irresistible, seductora y rectora de la legitimidad que siempre aguarda en el futuro son tres aspectos de un mismo y único fenómeno, la acción de los signos o semiosis. Semiosis es el proceso que reina sobre los universos humano, animal, vegetal y cósmico: en todos estos ámbitos, el concepto teórico de «semiosis» sirve para explicar nuestra propia capacidad explicativa, así como también la capacidad exploratoria o de mera existencia bruta de todo lo que es, fue y será.

También de utilidad para la presente búsqueda sobre la tensión entre lo nuevo y lo que le antecede es la luminosa estela dejada por los escritos de Jorge Luis Borges. Junto con el escritor argentino, podemos afirmar que una de las grandes ansiedades en el mundo es la de la influencia. Sentir la sombra poderosa del antecesor sobre aquello que creemos más propio, parece recortar peligrosa y fatalmente ese sentido de propiedad,

de lo que se vive como auténtica creatividad. Todos creamos, de distinto modo, con diferentes fines, y parece a veces indecidible determinar qué es lo nuestro y qué lo del otro, qué lo heredado y qué lo asimilado, ya sea natural o planeadamente. Fue Borges quien, con enviable lucidez, pensó y analizó en su prosa, este problema interminable; lo hizo, por ejemplo, en «*Kafka y sus precursores*», y también en su caprichoso «*Pierre Menard, autor de El Quijote*». Sobre algunas ideas centrales en ambos textos borgeanos va a encarrilarse este análisis.

Para comenzar esta reflexión sobre el nacimiento de lo que aún no es, de lo que debe haber sido sólo posibilidad, esa virtualidad flotante sin irrupción escénica, vamos a recurrir al concepto peirceano de *musement*. Peirce lo describe como una actividad que carece de «propósito salvo el de dejar de lado todo propósito serio» (6.458)¹, y para designarla descarta, luego de considerarlos, los términos «ensueño» (*reverie*) y «Puro Juego» (*ibid.*). Una de las definiciones que Peirce da de *musement* es la siguiente:

«La ocupación específica (...) de considerar algo digno de asombro (some wonder) en uno de los Universos, o alguna conexión entre dos de los tres, con una especulación sobre su causa» (6.458).

Propongo traducir *musement* como un «deambular imaginativo»², esta es la noción que Peirce emplea para describir la actividad humana más libre que se pueda concebir, el decurso sin rumbo por senderos aún no hollados en lo real. Deambular por caminos que aún no merecen ese nombre es la única explicación posible de que podamos emprender nuevos caminos, que sólo más tarde nos damos cuenta son más o menos satisfactorios que los ya conocidos. Para que la heroína infantil Caperuza o el joven Einstein se lancen en esos experimentos mentales que los desvían y apartan peligrosamente del sendero familiar, debe existir, por hipótesis, algo que los saca de sí y que los arroja, luego, diferentes, a las orillas de lo conocido que ya nunca será igual. Ése es precisamente el efecto del deambular imaginativo en la vida humana. Estamos ahora en condiciones de postular, a modo de conjeta, el vínculo semiótico que existe entre la canción (rock) *Cambalache* de Los Estómagos, el tango *Cambalache* de Enrique Santos Discépolo y el problema general de la creación.

¹ Sigo la convención de citar la obra de Peirce con el número del volumen, seguido del número del párrafo en los *Collected Papers de C.S. Peirce*, ver las Referencias Bibliográficas.

² Para una justificación de esta traducción ver F. Andacht (1993: 9-14).

1.1. La creación y el efecto «pierremenard»

«La música está enferma,
nosotros también,
para recuperarla,
hay que volverla a romper»
La música está enferma, Los Estómagos

Otro título posible, aunque improbable, para este trabajo hubiera sido: «Gabriel Peluffo (cantante y líder) de Los Estómagos, autor de *Cambalache*». Más que un homenaje o un acto en memoria del «Pierre Menard, autor de *El Quijote*» de Jorge Luis Borges, ese título tiene que ver con una adhesión a la comprensión desarrollada por el escritor argentino de la constante (re) invención del sentido humano.

Lo que hace el grupo de rock Los Estómagos es «agujerear» el mito y apropiarse de él, establecer una/su diferencia, al decir del psicoanalista Rodulfo³, en alusión a la historia familiar que estructura como una trama apretada los vínculos de ese grupo humano. Para entender cómo ocurre esta apropiación o expropiación tan ilegal como humanamente necesaria, vale la pena revisitar el texto de Borges que lleva justamente ese título. Esa extraña ficción, que parece más un cuasi-ensayo o parábola, está incluida en la antología denominada *Ficciones* y publicada en 1944. Ella explica desde la creación literaria, lo que la obra teórica del semiótico Peirce intenta elucidar con sus categorías universales.

Dos veces afirma el narrador con énfasis moderado pero perceptible que la bibliografía de Pierre Menard, que él se encarga de enumerar puntillosamente, es sólo «la obra *visible*» de aquél. En ambas oportunidades, Borges destaca con énfasis tipográfico ese inesperado atributo. Luego él lo explica: habría además otra obra de Menard que es

«la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También ¡ay de las posibilidades del hombre! la inconclusa». (énfasis agregado, F.A.)⁴

Vamos a introducir una breve pero imprescindible presentación del modelo triádico de la semiosis peirceana. Dice bien el narrador borgeano que esa otra obra de Menard, la no visible, es interminable, y

³ (1988: 83).

⁴ Las referencias al relato borgeano pertenecen a la edición de Prosa Completa Vol. 1 (1980: 331-39).

que esto tiene que ver justamente con las «posibilidades del hombre». La *primeridad* (*firstness*) a la que alude el título general del presente trabajo es uno de los tres universos por los que circula la semiosis: es el reino de *lo posible* (dominio del “*may be*” según Peirce), de lo inconcluso, vago y carente de límites claros. Una imagen que nos da el semiótico para comprender la primeridad es el aspecto aún no captado efectivamente de un mundo literalmente adánico, lo todavía no horadado por el conocimiento o la previsión humanas:

«Lo que el mundo era para Adán el día que abrió sus ojos a él, antes de que hubiera hecho ninguna distinción, o que se hubiera vuelto consciente de su experiencia - eso es lo primero, lo presente, lo inmediato, lo fresco, lo nuevo, incoativo, original, espontáneo, libre, vívido, consciente y evanescente» (1.357).

La forma de ideación humana que funciona en ese universo de la primeridad semiótica es el deambular de la imaginación, e inseparable de aquella es la clase de inferencia que Peirce llama «abducción» o «retroducción» (6.469-6.477). En contraste con la inducción, producto de la experiencia, y de la deducción, fruto del razonamiento sistemático, la abducción es la cadena paridora de universos virtuales. Se trata de mundos tan etéreos como un sueño no contado o ni siquiera recordado, pero de todos modos sus efectos se hacen sentir tanto en el cuerpo individual como el social. Precisamente a esa primeridad semiótica se debe la obra «no visible» a que alude Borges. Esa producción no es palpable pero tiene el potencial de volvemos humanos, de constituir a la especie como la única que mira en derredor y se maravilla⁵. Vale la pena entonces citar ahora una de las descripciones más sugerentes del *musement*, llamado aquí «deambular imaginativo», dentro de la obra peirceana:

«Sube a tu pequeño bote de deambular imaginativo (*musement*), empújalo en el lago del pensamiento y deja que el aliento del cielo hinche tu vela. Con tus ojos abiertos, alertas a lo que existe en torno o dentro tuyo, empieza la conversación contigo mismo, porque en eso consiste toda meditación» (6.461).

Deseo proponer una analogía posible entre, por un lado, el universo semiótico de la primeridad donde todo vale y donde nada es a ciencia cierta pero todo *puede ser* promiscua y alegremente, sin estar sujeto a diferencia pre-establecida alguna y, por otro lado, el *Cambalache*

⁵ Ver A. Gehlen (1976) para el concepto del ser humano como la criatura «circumspecta» (*circum*: en derredor y *specto*: mirar).

discepoliano-estomacal, el creado por los dos artistas rioplatenses en dos momentos históricos muy diferentes. Ellos están separados por más de medio siglo cronológico pero, desde la perspectiva del posibilismo semiótico, ambos cohabitán un mismo universo. Para comprender el alcance de este dominio es necesario considerar brevemente los otros dos universos postulados por Peirce, el de la *segundidad* y el de la *terceridad*.

Cuando en nuestra vida cotidiana lidiamos con lo concreto, con lo más tangible, con aquello que nos golpea la retina o el oído, como el vídeo de la actuación de Los Estómagos grabado en 1988 en Montevideo, nos hallamos en un dominio semiótico radicalmente distinto a la primeridad: es el universo de la *segundidad* (*secondness*). Se trata de lo ya experimentado en tanto archivo vivencial, bajo la forma de esa memoria que llevamos inscrita en la piel, en los huesos o en el olfato: es el cuerpo individual y social entendido como registro del mundo por el que vamos dejando y captando huellas tangibles, sólo desvanecidas en apariencia. En este ámbito semiótico domina el principio de acción y reacción. Es la antítesis de la pura cualidad viajera, caprichosa y posibilista de la primeridad, ya que involucra un existir en el aquí y ahora que se hace sentir, que nos golpea, dice Peirce, con su realidad bruta. Por ejemplo, atañe a la *segundidad* el hecho irrepetible del año de 1934 de un mundo argentino pre-peronista de esta era occidental y cristiana, cuando E. S. Discépolo crea su tango *Cambalache*, o la situación de este otro *Cambalache*, el rock de Los Estómagos de más de medio siglo después, precisamente en el año 1988, en un Uruguay recientemente posdictatorial⁶.

Por fin, somos también y de modo decisivo hijos de las leyes y de las costumbres que nosotros mismos establecemos pero de cuya autoría fatalmente nos olvidamos, como lo viera proféticamente en el s. XVIII el napolitano Giambattista Vico. Sin el universo de la *terceridad* (*thirdness*), no habría nada que esperar del mañana, todo se limitaría al ruido y a la furia de un instante tan fugaz como incomprensible, sin que fueramos capaces de aprender algo de él una vez que desaparece. De ese insopportable desamparo nos protegen tanto las palabras tanto como los artefactos de tela, madera o mito con que nos

⁶ La dictadura militar uruguaya (1973-1984) ocupó la mayor parte de la década del 70, al igual que el resto de los regímenes autoritarios en el Cono Sur. Su impacto represivo sobre la sociedad uruguaya en general y, muy especialmente, sobre la juventud fue enorme.

guarecemos de lo inesperado, y hasta de lo inevitable. Una paradoja acompaña a los otros dos universos: ellos no pueden articularse, decirse o pensarse más que *desde la terceridad*, desde esos signos de concordia y sosiego con los que intentamos borrar la deriva imaginativa que nos puede conducir más allá del deseo lícito, o el accidente inesperado que nos devuelve a la desprotección del infante, del ser sin palabra (*infans* en latín designa la privación de la palabra familiar, no del sonido brutal). Cuando percibimos lo imaginativo, este movimiento ya ha sido trabajado por la ley⁷, ya ha sido traducido o interpretado en alguna imagen, palabra o gesto, y por ende no es más la *creación* sino lo (ya) *creado* o (ya) *imaginado*. De acuerdo a la clásica dicotomía de Spinoza ya no se trata de *natura naturans*, sino de *natura naturata*⁸.

Borges nos recuerda mediante ese aparente héroe de la nada llamado Pierre Menard, que toda las criaturas humanas son también hijas de su imaginar, de su deambular imaginativo incesante y sobre todo «*subterráneo*». ¿Porqué sino celebrar de continuo a algunos creadores, y despreciar con igual ahínco otras obras, negando así ese don tan humano a tantos humanos? Quiero secundar a Borges cuando él describe el propósito de su fábula como una justificación de ese «*dislate*»⁹, es decir, de su afirmación de que la obra no visible de Pierre Menard «tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote».¹⁰ El atributo es hiperbólico si pensamos que proviene de una escritura excepcionalmente parca en excesos como la de este escritor argentino. Antes de justificar sus palabras, el narrador propone un doble origen para su propósito tan singular: uno es «el tema de la total identificación de un autor con otro», el otro la fuerte repulsa al anacronismo, a la moda de *aggiornar* a un ser del pasado con ropajes actuales para poder creer o que «todas las épocas son iguales» o que «todas son distintas»¹¹. La aclaración de que no se trata de crear con la escritura un Quijote *contemporáneo* es crucial aquí. ¿Pero de qué se trata entonces? Pierre Menard, explica Borges,

⁷ Pienso en el concepto de *perlaboración* (*durcharbeiten* o *Durcharbeitung*) propuesto por Freud en su trabajo «Recuerdo, repetición y elaboración» (1914), y definido como la reconstrucción imaginativa y pasional que culmina con el alivio de la cura. Es algo en lo que debe haber *trabajado* intensamente el analizando pero que sólo sale a la luz retroactivamente, con el choque emocional de la transferencia.

⁸ Ver al respecto la sugerente obra de R. Corrington (1994: *passim*).

⁹ Op. cit., 334.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

«No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote.»¹²

Contra el miedo a la duplicación maquinal expuesto con brillo en un ensayo de Walter Benjamin¹³, el relato de Borges nos propone el juego infinito de producir de nuevo lo irrepetible. La segunda vez es siempre y ante nada *otra vez*, es decir, algo irremediablemente diferente. Tal vez la máquina podría volver al punto cero, pero no la naturaleza, ya sea cósmica o humana. Por eso, nos aclara Borges más adelante, la tarea de Menard no consistía en absoluto en «una transcripción mecánica del original» ya que él «no se proponía copiarlo»¹⁴. Lo que hacía tan admirable su ambición era el proyecto de «*producir* unas páginas que coincidieran palabra por palabra, línea por línea con las de Miguel de Cervantes»¹⁵.

Queremos preguntarnos ahora qué es lo que le permite a este narrador oponer los siguientes pares de términos entre sí:

TRANSCRIBIR vs *COMPONER*

COPiar vs *PRODUCIR*

Contestar esta pregunta nos permitirá justificar e intentar demostrar que en la expresión «la canción *Cambalache de Los Estómagos*», la preposición «de» no significa que se trate de una versión, copia, cita, o mera repetición con variantes rockeras de fines de los años ochenta de una composición original, sino de la misma función que cumple ese artículo en la frase «el grito *de* Gabriel Peluffo (= el cantante del grupo Los Estómagos)». La partícula gramatical nos remite a algo totalmente propio, tan suyo como su piel o sus saltos sobre el escenario.

Podemos pensar en toda empresa estética como la búsqueda interminable de la *conformidad*, es decir, el hacer coincidir un sueño con el deseo que dicta la ley dentro de la que nacemos, y, con mayor o menor determinación, lograr que esa ley ya no sea la misma, que ni el creador ni los otros ya sean más los mismos. Esto se opone al *conformismo*, entendido como la práctica obsesiva y compulsiva de la pura —e imposible— reiteración, donde la búsqueda implica luchar contra el

¹² *Ibid.*

¹³ Me refiero al ensayo de W. Benjamin (1970), «La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica».

¹⁴ *Op. cit.*, 334.

¹⁵ *Ibid.* Énfasis agregado, F.A.

propio sueño (de la *primeridad*) y convertir el deseo (de la *terceridad*) en la pesadilla de Otro con la que se pretende fusionar. Lo estético entonces es la primeridad como juego y liberación posible. La negación de lo estético es el proyecto distópico de una fusión completa o casi con la terceridad. Un ejemplo de este emprendimiento enemigo de la estética lo encontramos en la reiteración maquinal y mortífera de la Ley tal como la narra Kafka en «La colonia penal», por ejemplo. Allí el comandante actual le muestra con orgullo a un casual visitante, y en su propio cuerpo, el funcionamiento de la máquina de torturar para que aquél entienda cómo se debe, a toda costa, conservar *inalterado* este instrumento de sufrimiento. El comandante muere en la máquina para probarle al visitante que no puede haber vida si se admite el cambio; él muere para que nada cambie y lo parojoal es que consigue así cambiar el mundo, gracias a su propia extinción. Como él no logra imaginarse otro mundo menos persecutorio y cruel, se expulsa a sí mismo de un universo sometido al inexorable cambio.

El autor P. Menard se confiesa al narrador: él ha pasado largos años probando y desecharndo para poder llegar a su meta. Su finalidad es evidente: el deseo de relatar el más grande relato jamás escrito. Para acometer tal empresa quiere inventar aquello que ya llevaba varios siglos existiendo como la obra por antonomasia —la novela de todas las novelas— y hacerlo *desde sí mismo*, instalado en su ahora. Por ende, Menard debe ir en contra de todas las circunstancias físicas —el tiempo pasado, lo ya leído, el nacimiento y la obra cervantinas como hechos brutos e incontestables— y también contra las leyes de la autoridad máxima en este campo, el *copyright* o derecho de autoría. Borges describe la salida que halla P. Menard para su imposible proyecto, la creación y no la copia de algo que lo antecede en tres siglos:

«seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard.» (p. 335).

En el vídeo que registra la actuación del festival de Montevideo Rock II, el cantante y compositor del grupo Los Estómagos introduce la ejecución de *Cambalache* mediante la dedicatoria de la canción a «los subordinados» del eficaz comisionado de policía de Ciudad Gótica, al encargado oficial de activar la batiseñal para que Batman, el hombre-murciélagos, y Robin, su aliado petirrojo, acudan al rescate:

«Este tema se lo vamos a dedicar a los subordinados de O'Hara. Y como dijo Batman ningún hombre es más que la ley, ni mucho menos que ella.»

Luego viene una introducción frenética de *Cambalache* bailada al ritmo de la canción de Batman (la película de los años sesenta). Sólo desde una ley *apropiada*, en el doble sentido de adecuada y de remodelada imaginativamente, puede alguien enfrentarse y salir victorioso del embate contra la Ley genérica y colectiva. Desde quienes son Los Estómagos en 1988, el grupo canta, toca y baila su *Cambalache*, para hacer real otra ley posible, y para denunciar estéticamente las fuerzas parapoliciales reales de los años de dictadura, aún impunes luego del advenimiento de la democracia. Pero hay algo novedoso que puede pasar desapercibido: ellos no hablan o cantan desde ningún partido político o ideología autorizada, tan solo se apoyan y ubican en un clásico *comic* protagonizado por la fuerza parapolicial más famosa del mundo, el duo dinámico de Batman y Robin. Se trata de dos héroes paradojales que se instalan al costado de la ley para ayudarla, pero también para burlarla y demostrar su ineficacia. ¿Acaso ellos son parte del cuerpo policial? ¿No acuden Batman y su joven amigo precisamente cuando ese cuerpo ya no da más, cuando se declara incapaz de enfrentar el mal de Ciudad Gótica? Es sólo entonces que el impotente comisionado se ve obligado a activar el SOS amarillo para que aparezcan estos dos transvestidos de la Ley oficial?

La dedicatoria del grupo uruguayo significa eso y más: es el signo inequívoco de un nuevo encuadre, de un nuevo espacio y tiempo para gozar de este *Cambalache* '88 de Los Estómagos. De aceptarlo, de oírlo y contemplarlo allí en el estadio durante el concierto, o mirándolo luego en un vídeo o en un cassette, quedamos amparados en ese espacio-tiempo semiótico de otra Ley, una que es radicalmente diferente a la de 1934, a la creada por E.S. Discépolo. Esa nueva Ley es la que hace bailar a esos jóvenes que están reunidos en el festival, o que hace rabiar a los que se indignan de esta expropiación de su canción, de su tango clásico, de su encuadre sagrado y definitivo.

Una vez aceptado este trámite semiótico y general, el crear desde quién uno es para quiénes uno quiere (y quiénes no quiere) que lo entiendan o escuchen o lean, no es difícil emprender el camino por uno mismo. Le ocurre al narrador ponerse a hojear un capítulo de *El Quijote* «no ensayado nunca por él (P. Menard)»¹⁶ y, de todos modos, encontrar allí cosas de su estilo y no del de Cervantes. De igual manera, no resulta difícil, luego de la creación del *Cambalache* de Los Estómagos escuchar en algún tema discropolano ecos *punk* y posmodernos, que antes

¹⁶ Op. cit., 335.

no nos hubieran asaltado la imaginación, al menos no del mismo modo. Ya se ha producido una influencia de estilo borgeano, entonces, de Peluffo y su grupo *sobre* el indiscutido maestro argentino Enrique Santos Discépolo. Como veremos enseguida, Discépolo es también hijo de ellos, de los jóvenes rockeros uruguayos de los años ochenta, así como éstos se presentan, estéticamente y semióticamente, como sus parientes lejanos e íntimos.

Si pensamos ahora en la distancia temporal que existe entre una y otra obra, entre la discepoliana y la estomacal, aunque entre un *Cambalache* y otro no han transcurrido «trescientos años», el caso del *Quijote* de P. Menard y el del autor español, sino sólo medio siglo (el tango es estrenado en 1934, por la entonces célebre cantante argentina Sofía Bozán), sí ha pasado mucho rock, y casi todo el tango, su gloria y su decadencia, su magia y su ruina inocultable. Lo que parecía “inevitable” componer, cantar, bailar y entender a comienzos de siglo, en los conventillos de las oleadas inmigratorias que llegan entonces al Río de la Plata, ya no lo es. La ley aún frágil del nuevo mundo, y las demás condiciones de vida que hoy vemos como discepolianas son, para el cantante uruguayo Peluffo y su grupo de rock, así como para su público de 1988, un esfuerzo de concentración imaginativa desde un universo telemático, de realidad virtual y de videoclips. Con respecto a ese delicado problema de sentido, concluye el narrador Borges:

«El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos pero el segundo es casi infinitamente más rico.» (p. 337 énfasis agregado, F.A.)

Realmente, nunca alcanza con lo *verbal* para comprender cabalmente el mundo de lo humano, queda sin incluir mucho de la infinita acción llamada semiosis, que incluye lo verbal pero junto con todas las demás formas del proceso sínico. Eso lo sabía bien E. S. Discépolo cuando describió con concisión el tango como *un pensamiento triste que se baila*¹⁷. Acuden y se mezclan en ese acto que es el tango discepoliano tacto, olfato, palabra pensada, gusto mascado y mirada. Algo similar ocurre con la música y las letras de Los Estómagos medio siglo después.

Un argumento que ofrece Borges para demostrar su tesis sobre la creación de P. Menard es el contraste en destreza creadora de la duplicidad Cervantes/Menard. Lo que es «ingenio retórico» o gastado cliché en uno, se convierte, dentro del horizonte de sentido del que viene

¹⁷ Citado en E. Sábato (1963: 11), quien llama a Discépolo «creador máximo» del tango.

después, mucho más tarde, en un sentido radicalmente nuevo, audaz e insólito. Así, sobre el uso del lunfardo discepoliano por parte de Los Estómagos podría decirse lo que Borges hace decir a su narrador: en el primero (Cervantes, o Discépolo en este caso) se trata de un estilo fácil, de un juego brillante con la inmediatez cotidiana, mientras que en el otro (Menard o Los Estómagos) es un preciosismo filológico o irónico que reconstruye una época que sólo pueden adivinar pero que no vivieron.

Otro mérito no menor de esta obra singular y magistral de Pierre Menard y, agrego, de Los Estómagos, sería el *desanestesiar* a sus respectivos públicos, tal como querían los formalistas rusos, el sacudir la gruesa capa de «gloria» (p. 338) que ha sedimentado implacable sobre lo que fuera en su momento una novela entretenida o un tango inquietante y crítico. Borges habla con desprecio de la devoción obsecuente que cayó después incesantemente sobre aquel «libro agradable» (p. 338) de Cervantes, y que sería uno de los obstáculos para gozarla de veras. Nos advierte divertido el narrador sentencioso que «la gloria es una incomprendión y quizá la peor» (p. 338). Cuando el relato cuenta sobre las notas, las infinitas correcciones que va destruyendo infatigable Menard hasta llegar a su creación final, la que debería leerse como «una especie de palimpsesto» (p. 339) de todo lo que fue escrito antes, es difícil dejar de pensar en todas las canciones, la música, el baile y la agitación cultural de la posdictadura uruguaya (y rioplatense) que condujeron inexorable y azarosamente a Los Estómagos hacia este *Cambalache* tan suyo e irrepetible de fines de los años ochenta. ¿Qué mejor imagen que la de un «palimpsesto» para la creación, esa superposición sorprendente de capas de sentido que luego saltan a la percepción y enriquecen transversalmente nuestra interpretación de un texto y del mundo donde éste existe?

2. EL ROCK ESTOMACAL COMO PRECURSOR DEL TANGO DISCEPOLIANO

«(...) el menor de los hechos presupone el inconcebible universo, e, inversamente, (...) el universo necesita del menor de los hechos.'
«La poesía gauchesca», J. L. Borges

Retomo una idea borgeana que puede entenderse como un corolario del efecto pierremenard: lo que no sería «excepcional» en un famoso

compositor argentino de tangos de la tercer década del siglo XX, salta al oído de la escucha cercana al fin de ese siglo.

Propongo ahora leer/escuchar/sentir la música y la voz de Los Estómagos a través de su creación *Cambalache* de 1988 como un suceso semiótico *previo e influyente* en la poética del *Cambalache* de E. S. Discépolo de 1934. De nuevo, un ensayo de Borges acude en ayuda, se trata de »*Kafka y sus precursores*». ¹⁸

Todo comienza normalmente en este breve texto, es decir, según el canon fijado por la *terceridad* que nos promete (engañosamente) el título: se trata de indagar sobre quiénes pueden haber prefigurado o anticipado temporalmente a Kafka, una típica cuestión de índole histórico-literaria. Pero, desde el comienzo mismo de «*Kafka y sus precursores*», interviene, de modo subversivo, el deambular imaginativo descrito más arriba. ¿Qué pasaría, nos invita a suponer el narrador, si invertimos esa reconstrucción cronológica del buen sentido y damos rienda libre al puro juego abductivo? ¿Qué ocurriría si nos pusiéramos a imaginar y soñar sobre cómo sería la literatura anterior a Kafka pero concebida como pos-kafkiana? Con esta consigna en mente, Borges reúne en su ensayo obras muy disímiles, para descubrir asombrado que éstas sólo son clasificables como un grupo o cuasi-género en virtud de una cierta condición o tono kafkiano que compartirían, y ésto *a pesar* de su estructura, estilo y origen geográfico.

De no haber escrito Kafka y nosotros leído su obra, observa con justicia el narrador, estos textos tan disímiles (texto de lógica, erudición recóndita, parábola filosófica, poesía y relato épico) seguirían sin decirnos mucho, sin poseer esa fuerza persuasiva de encontrarnos ante algo siniestro, especialmente inquietante para la condición humana. Todo ocurre como en la *perlaboración* freudiana (*Durcharbeitung*), que se define como «una repetición modificada por la interpretación». ¹⁹ Sólo conseguimos comprender el sentido de algo ya acaecido en virtud de otra instancia que sucede bastante *después*, y que permite cerrar el bucle interpretativo de manera sorprendente y desacomodadora. Un

¹⁸ La versión utilizada de este ensayo es la que aparece en *Prosa Completa*, vol. 2 (1980).

¹⁹ Esta descripción del ya citado concepto freudiano pertenece a Laplanche y Pontalis (1981: 436). Los autores destacan que el *Durcharbeitung*, un neologismo difícil de traducir (en castellano: *perlaboración*), puede entenderse como «una elaboración interpretativa». La idea se aproxima bastante al sentido manejado en el presente trabajo, para analizar la relación entre el *Cambalache* del grupo de rock, y el de su predecesor E. S. Discépolo.

elemento hace contacto en nosotros porque ya existía algo en ciernes, en este caso en la intertextualidad abierta e ilimitada de escritos dispersos, esperando para reunirse bajo el signo kafkiano que viene luego y lanzar así un nuevo sentido al mundo. En esta perspectiva, *lo kafkiano* difuso y azaroso aparece como más valioso incluso que las obras del propio Kafka. Éstas son mucho menos leídas que lo que se pronuncia acertadamente ese dictamen casi de modo cotidiano. Se trata del juicio de mucha gente que jamás se detuvo a leer *El Proceso* o «El artista del hambre», y que, a pesar de ello, no se equivoca cuando utiliza este atributo en muy diversas circunstancias, sean éstas o no literarias.

Es común afirmar que un episodio de la Biblia es kafkiano, o que cualquier otro incidente que haya ocurrido antes, desde el punto de vista cronológico, se vuelve *kafkiano* gracias a ese *après coup* de la *primeridad* deambulante e imaginativa desarrollada por Borges en su texto. De ese modo, lo que tuvo lugar antes sólo parece encontrar su cabal sentido y real propósito en esa construcción bizarra de la imaginación que le asigna un significado después, *a posteriori*. Con la lectura o el rumor de Kafka encima, bien instalado en el cuerpo (social), surge con más nítidez el sentido de un suceso remoto. Por ejemplo, puedo aprehender cuál es la finalidad semiótica o teleología de un archiconocido episodio mejor que antes. En lugar de tratarse del relato de un mal muchacho llamado Caín, que es tan desagradecido con su progenitor celeste podemos preguntarnos qué pasaría, en cambio, si el hermano mayor de Abel fuera como el personaje K en *El Proceso*, un procesado sin culpa, sin sentido. ¿Y si el hijo de Adán y Eva no fuera desagradecido sino alguien maldecido por una Ley arbitraria, esencialmente violenta, que lo aplasta antes de que él pueda ser reconocido y bendecido por la mirada esquiva de Yahwé?²⁰

Pensemos ahora en el vínculo no obvio, caracterizado fundamentalmente por la *primeridad* imaginativa y no por la pura segundad histórica, que existe entre la obra de Los Estómagos y la de E. S. Discépolo, a la luz de esta conclusión borgeana:

«El poema 'Fears and scruples' de Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos.' (...) El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar la del futuro' (p. 228 - énfasis en el original).

²⁰ Para un análisis semiótico del mito de Caín y Abel, según esta línea de análisis, ver F. Andacht (1994).

Borges se burla de los confines de la tradición y de la norma académica —la tradición literaria— cuando desecha nada menos que al «primer Kafka de *Betrachtung*» como el auténtico precursor del Kafka maduro, del hoy clásico autor «de los mitos sombríos y de las instituciones atroces», ya que éste le debería más a «Browning o (a) Lord Dunsany» (p. 228). El escritor argentino no hace sino decir poéticamente lo que expone el semiótico y psicoanalista Balat (1992: 120): la primeridad es el terreno imaginativo en el cual todos deambulamos sin ser aún sujetos, sin ser siquiera individuos. El universo de la *primeridad* semiótica es tierra de todos y de nadie. Por eso pueden otros autores ser más precursores de Kafka que el propio escritor checo en su juventud, y a la inversa, el maduro Kafka puede enseñarnos lo mejor que existe *virtualmente*, como pura posibilidad, *musement* o deambular imaginativo, en otros autores que lo antecedieron en el tiempo.

Lo mismo puede afirmarse de *Cambalache*: mucho caos ha pasado por esa gran vidriera del mundo que describe este profético tango de 1934, pero luego de escuchar el *Cambalache* de los Estómagos una nueva clase de violencia nos estremece, y reinfunde vida en aquel tango del mundo rioplatense del primer tercio de este siglo. El propio Enrique Santos Discépolo no podía escuchar este tango como lo hacemos nosotros: en su época lo popular era el tango. Una prueba de esto es que *Cambalache* se estrena en 1934 en el lujoso y céntrico teatro Maipo, en pleno centro de Buenos Aires, la capital argentina. Hoy, más de medio siglo más tarde, el género mismo es parte de la marginación que mezcla caóticamente con las cimas de la sociedad *Cambalache*. Pero cuando crea este tango, su autor lo hace desde una centralidad textual muy grande dentro de la canción popular a ambos márgenes del Río de la Plata. Era improbable que alguien se preguntara en aquel entonces si lo que hacía Discépolo era o no era auténtico, o si ese autor expresaba o no en verdad el sentimiento popular. Esa discusión en torno al tango en aquel momento simplemente era impensable. Al menos no existía en los términos en que, muchos años después, muchos críticos de la cultura latinoamericana se iban a preguntar con insistencia si el rock que ejecutan y cantan Los Estómagos, entre muchos otros creadores de estas latitudes, es un elemento cultural foráneo o exógeno, si para los jóvenes de Uruguay o Argentina escuchar y vibrar con sus creaciones significa vender el alma hacia afuera y exiliarse de los mejores valores autóctonos. Decidir si los movimientos del grupo de rock rioplatense sobre el escenario son ecos espúreos y comerciales de sus pares norteamericanos o de los punks, un tema cultural favorito de los años

ochenta en esta región, definitivamente no formaba parte del sentido de aquel *Cambalache* de los años treinta, momento del apogeo absoluto del tango.

Cuando E. S. Discépolo habla de la razón en *Cambalache* en los términos que siguen:

«Qué falta de respeto, qué atropello a la razón, cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón»

él no podía prever que la razón podía entrar en esa crisis generalizada que llaman posmoderna, y que hoy parece innegable, cualquiera sea el nombre que el fenómeno sociocultural reciba, según la convicción epistemológica de quien lo piense. En 1934, todavía había algo monolítico que podía ser atropellado y, eventualmente, reparado y que podía reivindicarse con seguridad como *la razón*, es decir, como el dominio de lo indiscutible. Cuando gritan y cantan Los Estómagos el texto

«Qué falta de respeto, qué atropello a la razón, cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón»

lo hacen ya plenamente instalados a fines de la década de los ochenta, cuando esa confianza inamovible en una razón que salve la situación humana en el último minuto ha desaparecido. Los contemporáneos de este grupo musical en todo el mundo hablan de la existencia razones, de verdades locales o conversacionales, en el mejor de los casos, que sólo pueden arbitrar como retóricas limitadas y débiles dentro de la frágil interacción de la humanidad. La obra del grupo de rock uruguayo considerada aquí, forma parte de ese gran telón final sobre la razón que podía llegar a iluminarlo todo. ¿Pero cuando acudimos al relato del fin de los relatos del propio Discépolo, al *Cambalache* del revoltijo de lo alto y de lo bajo, de lo erudito y de lo rufianesco, a esta traducción argentina y tanguera del *adinata* griego no nos suena posmoderna?:

«Igual que en la vidriera irrespetuosa de los cambalaches se ha mezclado la vida Y herida por un sable sin remaches ves llorar la biblia junto a un calefón».

De modo casi irresistible, viene a la mente la producción de ese otro creador de lo caótico junto a lo sublime, de quien con su obra excede cómodamente los límites de género y convención de su propia época, y que también proviene de esta región del mundo, el misterioso Conde de Lautréamont, el uruguayo Isidore Ducasse. Su definición de lo hermoso como «el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de

coser sobre una mesa de disección», ha sido expropriada tanto por los surrealistas como por el director británico Richard Lester en su imagen final del film *Help*. La obra de Ducasse también exhibe muy visiblemente esa capacidad de crear precursores y sucesores que posee *Cambalache*, y cualquier texto con suficiente poder de activación del deambular imaginativo humano. La posmodernidad o vigencia de E.S. Discépolo, autor de los años treinta, es muy plausible, pero este efecto estético e ideológico se hace notar muy especialmente, luego de escuchar o ver este *Cambalache* de Los Estómagos, luego de sentirnos sacudidos por su genuina creación, ni versión, ni copia ni repetición, que viene del año 1988. Esta obra de los años ochenta llamada *Cambalache* actúa hacia atrás y hacia el futuro por igual.

Estos rockeros son hijos de un tipo de vidriera vertiginosa impensable en 1934. El cambalache catódico de la televisión es el gigantesco páramo donde va a dar todo lo deseable y lo decible en Occidente, desde el Papa y el Presidente o el Predicador hasta los condones coloridos, inflados y simpáticos de la empresa de ropa Benetton. Imposible prever hace seis décadas el «flujo sucio» de la televisión, afinada descripción de su programación ininterrumpida sin verdaderos programas singulares o unitarios, del sociólogo inglés Raymond Williams.²¹ Imposible llegar a esta visión en una década tan radicalmente radiofónica y letrada como la del treinta. Y, sin embargo, hay algo perfectamente adecuado, satisfactorio estéticamente en la puesta en escena de este *Cambalache* de fines de los años ochenta.

2.1. La diferencia y el deambular imaginativo

«Perceval encima de las gotas en la nieve musa
toda la mañana y usa
tantas horas que todos los que al pasar
lo vieron musar y creyeron que dormitaba».

Fragmento del *Cuento del Grial*, de
Chrétien de Troyes, citado por M. Balat, 1992

Quizás no sea plausible imaginar que algún joven uruguayo o argentino escuche *Cambalache* por primera vez en su vida por boca de Los

²¹ La idea es desarrollada extensamente en R. Williams (1974).

Estómagos, ese verano de 1988, en Montevideo. Pero no es difícil suponer que este hipotético receptor virginal de *Cambalache*, junto a muchos otros de su edad, nunca hayan prestado demasiada atención al hoy clásico tango de E. S. Discépolo. O que si alguno de ellos lo tara-reó alguna vez fue de manera distraída, como una canción de sus mayores, algo a tomar con pinzas paródicas. Esa posibilidad queda revertida para quienes escuchan esta creación, ya sea en vivo, en el vídeo o simplemente en una grabación de audio de ese grupo. Se cie-rra la posible lejanía o ajenidad cultural con la escucha más plausible de esta creación que, en su ferocidad sin concesiones, recuerda otra creación igualmente potente y perturbadora: la que hace el desapareci-do músico negro Jimmy Hendrix a partir del himno norteamericano, el *Star Spangled Banner*, al final del festival de Woodstock, en 1969, punto de inflexión en el período hippie en Estados Unidos, y en el resto del mundo occidental.

Las marcas de la enunciación presentes en todo enunciado, esas hue-llas lingüísticas que llevan a pensar y a postular el momento pasional del discurso, no lo agotan en modo alguno, sino que constituyen ape-nas «una parte ínfima del *iceberg* enunciativo»²². Del mismo modo, las coincidencias léxicas o musicales entre el *Cambalache* de E. S. Discépolo, que aparece aquí transscrito en el *Apéndice* de este trabajo, y el *Cambalache* que realizan Los Estómagos no deben distraernos de la profunda autonomía y diferencia de ambas obras entre sí. Lo intere-sante no radica tanto en buscar las trazas o evidencias arqueológicas de lo discepoliano en el rock de este grupo uruguayo de los años ochenta, sino en reconstruir la creación que produjo este último mediante un acto imaginativo. Confundir lo creado y acabado con la creación implica reducir el edificio triádico de la semiótica a sólo dos universos: el de la *segundidad*, en este caso el hecho cronológico e irremediable de que el *Cambalache* de E. S. Discépolo tuvo lugar antes, y el de la *terceridad*, la constatación consensual y legal de que, para el mundo, se trata de un tango y no de un rock, y el problema de la autoría legal. De aceptar esta visión diádica del mundo humano, el caso que nos concierne aquí, este *Cambalache* de Los Estómagos no sería más que una *versión* de un tango clásico. Luego sólo restaría decidir, de modo formal o informal, si esta nueva versión es una per-versión o una di-versión del original. Pero este camino no nos permi-te pensar en la canción de 1988 del grupo de rock uruguayo como si

²² H. Parret (1983: 84).

fuera una *traducción*, como una fuente de mundos posibles. Si aceptamos, con Peirce, la presencia de esta dimensión específica e irreductible del pensamiento llamada deambular imaginativo (el *musement*), se vuelve insostenible la existencia de la dicotomía de los hechos brutos y de las leyes que los regulan. De ser el sentido fruto de una dicotomía, todo se resolvería en la irreconciliable rivalidad entre generaciones o en la perfecta pacificación donde todo valdría igual, rock y tango, burla u homenaje. La visión triádica del significado postula el funcionamiento de un ciclo interminable de tradición, creación y tendencia al establecimiento de legitimidad, no sólo para el universo estético, sino para cada acto de semiosis humana.

Deambular imaginativamente, ya sea mediante una canción o una divagación que no sobreviva el fin del día en cualquier persona, tiene como efecto principal la posibilidad de salir de uno mismo, el poder hacerlo casi sin darnos cuenta y sin un rumbo clara o previamente prefijado. Esta clase de vagabundeo es la única vía, según Peirce, por la que pueden ingresar novedades, que exceden los límites de la experiencia, de lo consabido de ese mundo nuestro y familiar que de tan habitual ya se ha vuelto casi invisible. El producto final de la imaginación es la hipótesis que, con el tiempo tal vez haga caer un vasto edificio teórico, en el mundo de la ciencia, o que tal vez termine en un nuevo rumbo de vida. En el caso que nos concierne aquí, el postular la existencia de dicho vagabundeo semiótico como un elemento esencial del proceso que nos lleva a entender y cambiar o aceptar el mundo tal cual es, permite que concibamos este tango llamado *Cambalache* no como un reducto para viejos exclusivamente, una suerte de mausoleo cultural, ni como el humilde tributo de jóvenes que se ponen a cantar, a su modo, *lo mismo* que cantan sus mayores. No cambia demasiado en este enfoque dualista si el *Cambalache* de 1988 es realizado para enfrentar lo que cantan o admirán los viejos.

Entre la sumisión y el puro enfrentamiento hay un espacio o tiempo o acción que consigue terciar y generar un final inesperado. Entre la amenaza de lo desconocido —el accidente brutal— y la ley siempre en peligro de fosilización —la costumbre entendida como clausura de lo nuevo— se instala el *musement* libérrimo. Vale la pena redefinir entonces *semiosis* como la coexistencia compleja, fluída e inevitable de la experiencia —lo ya visto, ejecutado, oído— la previsión o predicción —la expectativa y constatación de un orden generalizable— y la separación instantánea y fugaz pero irreductible de esas dos dimensiones en la creación imaginativa.

Para entender el significado como un incesante movimiento conviene recordar la observación de Balat (1992: 105) sobre la falta de pureza o perfecto aislamiento de la *primeridad* creativa en el edificio semiótico peirceano, que Balat equipara con el dispositivo teórico del imaginario lacaniano. La primeridad semiótica ya está trabajada por un después del re-conocimiento, y por un antes del impacto de la historia, ya sea la cercana, la percepción de cada instante, como la mucho más distante de la genealogía, de los ancestros. Sobre esta última podemos pensar en la tradición como un fino depósito de semiosis ya transcurridas que cae, sin cesar y desde todos los tiempos, sobre las nuevas generaciones. La instantaneidad de ese *musement* o deambular imaginativo nos hace pasarlo por alto, y retener sólo la fuerza contundente del pasado, la determinación que acota inexorablemente nuestras posibilidades, llámese contexto, tradición o antecedente, y esa tendencia hacia el después, la visión completa de lo que nos proponemos como logro y destino, que guía y justifica lo que hacemos y pensamos en cada momento.

Tanto en francés medieval como en castellano antiguo encontramos el término *muser* y *musar*, respectivamente. El acápite de esta sección nos presenta al héroe medieval cuando divaga absorto y extasiado, fuera de sí, momentáneamente ausente de su habitual ser guerrero. Perceval se absorbe en la analogía caprichosa y ensoñada entre las gotas de sangre en la nieve y la fisonomía de su amiga. Para Balat (1992: 119) lo que está en juego en ocasiones como ésta es el «tono» semiótico, un elemento que, por definición, no llega a actualizarse como vehículo sínico, como ese enviado «oficializado» que es, por ejemplo, todo símbolo, la clase de signo dotada de generalidad asegurada y de un futuro aceptable. La tonalidad de la imaginación como deambular consiste, en cambio, sólo en una especie de *flotación*, un movimiento humano que no llega a aterrizar ni a concebir un buen puerto donde ir a parar. Porque, «el *musement* es esencialmente tonal. (...) No es la significación actualizada lo que predomina en lo tonal, sino los modos de pre-significación marcados tanto por la posibilidad real «(ibid). Dentro de este universo de la primeridad, *Cambalache* no es ni tanto famoso, ni recreación paródica ni sentido homenaje de Los Estómagos a un género o a un artista del pasado como E. S. Discépolo. Todos estos aspectos pertenecen a la *segundidad*, al duro e irrevocable momento del juicio una vez que ha sido emitido, a aquéllo que cada público logró comprender o prefirió descartar, y por supuesto también a la *terceridad*, donde habitan los géneros, las normas poderosas del mercado. Por ejemplo, las prohibiciones de pasar uno de los

dos textos llamados *Cambalache* en ciertas radios, y la preferencia a emitirlo por otras (la banda de AM opuesta a la de FM), de acuerdo a un mecanismo que recuerda el funcionamiento de las variantes de un fonema en rigurosa distribución complementaria.

La semiosis tonal propia de la imaginación y de la abducción, para Balat, serían virtualmente el terreno de nadie y de todos, un ámbito sin pasado ni futuro que está siempre en fuga, como el instante inasible. Sólo en esta dimensión de la *primeridad* es posible soñar con lo que aún no es, y dejar de lado la certidumbre y el asedio forzoso de lo real-actualizado, por ejemplo, el nombre de E.S. Discépolo adherido para siempre al célebre tango *Cambalache*. También queda en suspensión en esta instancia lo potencial y generalizable, el futuro probable de esa canción entre los seguidores de Los Estómagos, y entre sus también muy probables detractores, los discropolianos ortodoxos o los rockeros que detestan el tango. ¿Cómo escapar de la reiteración ciega y de la generalización poderosa que encarrila toda ocurrencia semiótica dentro de la norma, ya sea musical o económica, si no es desde una zona que no es de nadie, pero donde todos podemos instalarnos un instante para soñar con lo Otro, con lo que sólo ofrece un evanescente poder ser, un *may be* al decir de Peirce? Esa mera posibilidad constituye, no obstante, el momento en que se produce una suerte de *shuffle* semiótico, me refiero a la función que lleva ese nombre y que está incluida en el programa estandar de los reproductores de disco compacto actuales. El *shuffle* (tradicible por «mezclador») sirve para alterar al azar el orden secuencial rígido y previsible en que han sido industrialmente dispuestas las canciones de un disco compacto. El *Cambalache* de Los Estómagos implica un rebarajar análogo al descrito, un desbarajuste del orden conocido, el que concluye por alterar y desnaturalizar. Esta operación semiótica lanza hacia el futuro nuevo material para ser normalizado. Con el tiempo, este *Cambalache* revulsivo de 1988 será una composición musical más, algo que hicieron estos jóvenes de entonces con un tango-monumento, tal vez un neoclásico, como lo son hoy, para la tradición musical del Río de la Plata, los alguna vez muy polémicos tangos del compositor argentino Astor Piazzolla.

3. CONCLUSIÓN: LA CREACIÓN, UNA OCUPACIÓN ILEGAL Y FORTUITA

Desde la concepción presentada aquí, el creador no sería entonces más que un *squatter*, es decir, un ocupante ilegítimo, provisional y

efímero de la creación. La creación siempre está, virtualmente desocupada pero habitable, a pesar de la acción contraria de dos fuerzas vecinas, la ley y la tradición. Tierra de nadie, sin ley ni precedente que honrar, pero limitada por las otras dos fronteras, la primeridad es un piso móvil, un agitado centro sublunar, para utilizar el tradicional término de la metafísica aristotélica. Esa zona de *squatters*, de lo humano concebido como una tonalidad vaga e inasible, es la paridora de ese extraño sentimiento que sólo se deja aprehender para informarnos que ya se ha retirado, y que por falta de mejor nombre llamamos libertad.

Quizá convenga recordar por última vez que toda interpretación ejerce violencia, y que el sentido es siempre un sentido impuesto, una forma de violencia que sólo ha sido olvidada y apaciguada con el tiempo. Lo consentido es sólo el final provisorio, inestable si lo vemos desde la larga duración, de una práctica infinita. Por eso, no importa quién vino antes y quién después, sólo importa, tal como cantan Los Estómagos, sentir que «la música está enferma», que «nosotros también» lo estamos, que no hay un lugar de salud estética, neutro y apacible desde donde crear y escuchar música, palabras o recibir formas de vida. Por eso, para recuperar la música, primero hay que perderla y perderse, «hay que volverla a romper».

Referencias bibliográficas

- ANDACHT, F. (1993). *Entre signos de asombro. Anti-manual para iniciarse a la semiótica*, Montevideo: Trilce.
- (1994). «Los infortunios de la Ley: Caín y Abel». En *Antiguos Crímenes*, D.Gil (ed.), 135-158. Montevideo: Trilce.
- BALAT, M. (1992). «Le musement, de Peirce à Lacan». *Revue Internationale de Philosophie* 180, 101-125.
- BENJAMIN, W. (1970). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica». En *Discursos Interrumpidos*, 17-57. Madrid: Taurus.
- BORGES, J. L. (1980) «Kafka y sus precursores» y «Pierre Menard autor de *El Quijote*» En *Prosa Completa vol. I*, 331-340 y 226-228. Barcelona: Bruguera.
- CORRINGTON, R. (1994). *Ecstatic naturalism. Signs of the world*. Bloomington: Indiana University Press.
- GEHLEN, A. (1976). *El hombre*. Madrid: Fundamentos.
- GOBELLO, J. y STILMAN E. (1966). *Las letras del tango de Villoldo a Borges*. Buenos Aires: Editorial Brújula.

- LAPLANCE, J. Y PONTALIS, J-B. (1981). *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Labor.
- PARRET, H. (1983). «L'énonciation en tant que déictisation et modalisation». *Langages* 70, 75-86.
- PEIRCE, C.S. (1936-58). *The Collected Papers of C.S.Peirce Vol. I-VIII* C.Hartshorne, P. Weiss, A. Burks (eds.). Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press.
- RODULFO, R. (1989). *El Niño y el significante*. Buenos Aires, Paidós.
- SÁBATO, E. (1963). *Tango. Discusión y clave*. Buenos Aires: Losada.
- WILLIAMS, R. (1974). *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana.

APÉNDICE:

Letra de la canción *Cambalache*, de Enrique Santos Discépolo (Argentina, 1934) y del rock *Cambalache* del grupo Los Estómagos (Uruguay, 1988). Se ha conservado la ortografía de la edición escrita, tal cual aparece en la recopilación de Gobello y Stilman (1966: 85).

'Que el mundo fue y será una porquería ya lo sé
En el 506 y en el 2000 también.
Que siempre ha habido chorros maquiavelos y estafados,
contentos y amargaos, barones y dublés.
Pero que el siglo XX es un despliegue de maldad insolente
ya no hay nadie que lo niegue.
Vivimos revolcados en un merengue, y en un mismo lodo
todos manoseados!

Hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor
ignorante, sabio, chorro, generoso estafador.
Todo es igual nada es mejor, lo mismo un burro que un
gran profesor. No hay aplazao ni escalafón los inmorales
nos han igualao.

Si uno vive en la impostura y otro roba en su ambición da lo mismo que
seas que seas cura, colchonero, rey de bastos, caradura o polizón.

Qué falta de respeto, qué atropello a la razón
cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón.
Mezclados con Stravinsky van Don Bosco y la Mignon
El Niño y Napoleón, Carnera y San Martín.

Igual que en la vidriera irrespetuosa de los cambalaches
se ha mezclado la vida
Y herida por un sable sin remaches ves llorar la biblia junto
a un calefón.

Siglo XX cambalache problemático y febril
el que no llora no mama y el que no afana es un gil.
Dale nomás, dale que va, que allá en el horno nos vamos a

encontrar! No pienses más, sentate a un lado, que a nadie importa
si naciste honrao.

Da lo mismo el que labura noche y día como un buey,
que el que vive de las minas
Que el que mata, que el que cura,
o está fuera de la ley.

ESCRITURA Y CRÍTICA: NUEVAS TEORÍAS LITERARIAS

Jesús Camarero

Universidad del País Vasco-EHU

Cuando en 1908 Marcel Proust escribe su famoso *Contre Sainte-Beuve* ya se está produciendo el seísmo que sacudirá el edificio de la crítica y de la teoría literarias en nuestro siglo. Poco después, hacia 1910-20, en el Este de Europa, un grupo de científicos y estudiantes del lenguaje lleva a cabo una actividad ingente alrededor del Círculo Lingüístico de Moscú y de la Sociedad Opoïaz. Se trata de los Formalistas (Jakobson, Eichenbaum, Chklovski, Vinogradov, Tynianov, Brik, Tomachevski, Propp), los fundadores de la Poética y de las teorías de la inmanencia de lo literario. Años después, hacia 1960-70, básicamente en Francia, surgen los Estructuralistas (Barthes, Propp, Lévi-Strauss, Greimas, Todorov, Genette, Jakobson) que, inspirados por el *Curso de Lingüística general* de Saussure, acometen la construcción de un edificio teórico para algunos todavía no superado. Además, después de la Segunda Guerra

mundial se produce un desarrollo¹ espectacular de las ciencias humanas (psicoanálisis, sociología, mitología, lingüística, etc.), las cuales van a impregnar las teorías críticas y, en muchos casos, se van a instituir en modelos de interpretación de las obras literarias, formando un solo cuerpo con los métodos de análisis. Sobre estos cimientos se levantará la llamada *Nouvelle Critique* y también sus epígonos, aunque sin evitar cierta polémica: tras la publicación de *Sur Racine* (1963), Picard publicó en 1965 un panfleto titulado *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Un año después Barthes respondía al ataque con *Critique et vérité*, Weber lo hacía con *Néo-critique et paléo-critique* y Doubrovsky terciaba con *Pourquoi la nouvelle critique?*

Un somero repaso de los conceptos que están fundamentando la teoría crítica de nuestros días, nos hace ver dos fases diferenciadas, no en el tiempo sino en los conceptos y metodologías. Ambas fases tienen ya su espacio conceptual y metodológico reconocido en el ámbito de la teoría literaria (aunque, como es obvio, lo tiene más la primera que la segunda desde el punto de vista cuantitativo) y su difusión ha llegado a nuestro país con mayor o menor intensidad según los casos.

Dentro de la primera fase hay un primer bloque con las teorías que surgen directamente del tronco del Formalismo y del Estructuralismo y que abordan el estudio de la literatura en un movimiento de dentro a fuera del núcleo de la obra literaria, acometiendo ámbitos o nociones diferentes: las dos primeras se refieren a dos dimensiones internas de la obra misma (texto y escritura) y la tercera a una dimensión que escapa ya a este núcleo (el lector). En primer lugar, en el ámbito del Texto, podríamos inscribir los estudios de Poética (Jakobson, Todorov, Genette, Zumthor), de Semiótica literaria (Barthes, Greimas, Eco, Kristeva, Lotman, Chabrol, Riffaterre, Grupo de Entrevernes, Escuela de París, Fabbri, Grupo μ de Lieja), de Lingüística del Texto y Análisis del Discurso (Schmidt, Petöfi, García-Berrio, Van Dijk, Lozano-Peña-Marín-Abril) o de la Deconstrucción (Culler, Derrida). Dentro igualmente del ámbito nuclear de la obra, en segundo lugar y alrededor de la noción de Escritura, encontraríamos la Teoría de la Escritura y la Gramatología (Étiemble, Février, Blanchot, Peignot, el grupo del

¹ Con aportaciones fundamentales que llegan hasta nuestros días, como lo demuestra Skinner (comp.) (1985).

CEE²; Derrida, Gelb, Goody), a las que habría que añadir algunos ámbitos afines como la Grafemática (Marin), la Legibilidad (Richaudeau) o la Bibliología (Estivals, Escarpit). Un poco más lejos en el tiempo, pero formando parte conceptualmente de este primer bloque, aunque fuera ya del ámbito interno de la obra y en referencia a la noción de Lector, tenemos la Teoría de la Recepción (Jauss, Iser, Prince, Fish, Holland, Bleich, Nisin, Charles).

Por otra parte, un segundo bloque contendría —paralelamente al primero y a veces con cierta anticipación en el tiempo— la crítica «filosófica», un conjunto de teorías surgidas de corrientes de pensamiento, como la Psicocrítica (Mauron, Bellemin-Noël, Cixous), la crítica Existencialista (Sartre, Camus) o la Sociocrítica (Goldmann, Barbéris, Duvignaud, Ricoeur). Justo será señalar también las importantes derivaciones producidas a partir del psicoanálisis, como la crítica del Imaginario (Bachelard, Durand) o la crítica Temática (Starobinski, Richard, Poulet, Rousset).

La segunda fase correspondería al conjunto de teorías que han evolucionado en mayor grado respecto de los presupuestos teóricos iniciales de la *Nouvelle Critique*, constituyendo de paso áreas específicas en algunos casos muy delimitadas. En primer lugar hay que referirse a las nuevas corrientes fruto de la maduración o transformación de teorías anteriores o incluso de la reacción contra ellas, como la Pragmática del discurso literario, fundada por Jakobson y Benveniste (Maingueneau, Dubois, Van Dijk, Schmidt, Ducrot), la Narratología, derivación del Análisis Estructural del Relato (Alexandrescu, Bal, Bremond, Lejeune, Zéraffa) o la Ficcionalidad (Genette, Hamon, Calle-Gruber, Debray-Genette). En segundo lugar estarían las teorías Sistémicas de la literatura (Iglesias, 1994), para las cuales la literatura es un sistema, un medio de comunicación y una institución social (en algunos casos se trata de un concepto heredero de la noción de «dialogismo» elaborada por Bajtín e importada por Kristeva). Destacan entre ellas la Semiótica de la Cultura (Lotman, Escuela de Tartu), la noción de *campo literario* (del sociólogo Bourdieu), la noción de *institución literaria* (de Dubois), la Teoría Empírica de la literatura (Schmidt, Grupo de Siegen) o la Teoría de los Polisistemas (Even-Zohar, Grupo de Tel-Aviv).

² Centre d'Étude de l'Écriture de la Universidad de Paris VII-Jussieu, dirigido por A.M. Christin.

Hasta aquí el breve recorrido por las teorías críticas que constituyen en el día de hoy la metodología habitual en los estudios literarios. En algunas de estas teorías todavía se sigue avanzando y nuevos títulos rellenan cada año los compendios teóricos de las distintas corrientes o escuelas. Por todo ello nos encontramos sin duda en un momento histórico para las ciencias humanas que, aliadas a los estudios literarios, han promovido un avance jamás conocido en la ciencia literaria. Pero esto supone sin embargo un problema para el estudioso, el investigador o el crítico: el de la (excesiva) proliferación de teorías y la complejísima red de conceptos y metodologías que se ha conseguido crear. En pro de su resolución son ya algunas las voces que se han levantado propugnando una *globalidad crítica* (García Berrio, 1983 y 1995), es decir, un intento de des-estancar los distintos compartimentos o corrientes y de construir así una red de relaciones con todas las teorías.

A este problema cabría añadir el de la recepción de otras teorías igualmente válidas pero que, debido a su juventud o a la falta de una transmisión adecuada, no han llegado a los lectores y estudiosos o no lo han hecho con la intensidad necesaria para conseguir obtener esa globalidad crítica ideal basada en la intercomplementariedad de todas las teorías existentes. A este asunto dedicamos las líneas siguientes. Nuestro ánimo entonces será representar aquí algunas nuevas teorías de la ciencia literaria de origen francés principalmente, pero bajo un denominador común específico que, en líneas generales, gira alrededor de la conceptuación de la escritura y la dimensión interna de la literatura.

En primer lugar es el concepto de escritura el que reúne aquí a las cuatro teorías o metodologías que expondremos después. Todas ellas analizan los procesos internos de la escritura como creación significativa: la Oulipocrítica se ocupa de los procedimientos formales literarios (base de la composición textual), la Gramatextualidad estudia los grados de representación de lo escrito (en base a la idea de grafismo), la Téxtica se ocupa de la dimensión meta-escritural y la Circularidad de la articulación interna del tejido textual. Se trata por tanto de teorías que están muy atentas al proceso de formalización de la literatura y quizás por ello son una especie de gramáticas de la forma: la Oulipocrítica estudia las *constricciones* o algoritmos que regulan el flujo de las formas y que permiten una acción sobre el contenido, la Gramatextualidad se ocupa de las formas de la iconicidad (con grados y niveles), la Téxtica analiza las *texturas* (cristalización de la metarrepresentación) y la Circularidad estudia la forma circular en sus diversas categorías de lo verbal y lo visual.

Además, en todos los casos se aborda el estudio del texto como un análisis del funcionamiento interno de la obra³, sin obviar en absoluto las capacidades de reflexividad propias de la escritura: la Oulipocrítica conceptúa la escritura como proceso de creación (cuyas leyes formales trata de domesticar), la Gramatextualidad crea el *gramatexto* como categoría específica y nuclear de la graficidad escritural, la Téxtica reúne un compendio de categorías metaescriturales del texto (dotado de capacidad añadida metarrepresentacional) y la Circularidad trata de la composición textual. Estamos pues ante un elenco de metodologías críticas que, al tratar la entidad signica en distintos niveles, se constituyen también en teorías semióticas: la Oulipocrítica trata de signos generadores/generados, la Gramatextualidad del carácter icónico de los signos de la escritura, la Téxtica de la capacidad del signo para reflejar su comportamiento y la Circularidad del signo circular del texto.

Estos rasgos comunes ponen en evidencia cierta tendencia de un ámbito de la crítica literaria, bien sea como reacción a Saussure o profundizando sus tesis, bien sea llevando al límite ciertos aspectos de la productividad signica en el nivel de la escritura. Pero cada metodología tiene por supuesto su autonomía en cuanto a los conceptos y sobre todo en cuanto al modo de componer el modo de análisis propiamente dicho.

LA OULIPOCRÍTICA

«Oulipocrítica» es un término creado por Jacques Bens en 1983 («Oulipocritique», *Magazine littéraire*, 192, p. 42). En principio se define con este término aquella metodología crítica que los escritores oulipianos⁴ utilizan para analizar su propio trabajo, puesto que la escritura oulipiana requiere un procedimiento de comprobación de su proceso de elaboración, como veremos luego. Al fin y al cabo se trata, según Bens, de responder a la pregunta: ¿esta técnica de escritura o esta obra puede ser considerada oulipiana? Y en suma parece que con ello se constituye un ámbito particular de la literariedad, puesto que de

³ Y no tanto como una valoración del producto final obtenido, ni tampoco análisis de factores o componentes de la exterioridad textual.

⁴ El OU.LI.PO. (Ouvroir de Littérature Potentielle) fue fundado por François Le Lionnais y Raymond Queneau en París a finales de 1960. Al grupo pertenecen escritores como Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud, Noël Arnaud, Marcel Bénabou, etc.

la respuesta a esa pregunta depende la definición de un texto como perteneciente a lo literario. Siguiendo este razonamiento se ha ampliado lógicamente el campo de los objetos analizables y el Oulipo ha llegado a plantearse si sus presupuestos serían aplicables a otras obras, como efectivamente ocurre: son los *plagiarios por anticipación* de las obras clásicas y son también algunas obras coetáneas del Oulipo que compartían con él ciertos presupuestos formales (como el *Nouveau roman*). A partir de aquí se puede pensar en la Oulipocrítica como una metodología válida para analizar ciertas obras en las que la formalización ha operado construyendo un texto a veces un tanto especial.

Lejos de una renuncia a la teoría o de una dispersión argumental, el Oulipo se ha preocupado de ordenar (y hasta de delimitar) su metodología crítica, que es al mismo tiempo la base de su principio generador de escritura. En este sentido, desde 1974, viene publicando con implacable frecuencia las obras de su *Bibliothèque Oulipienne*, editadas para el público en cuatro gruesos volúmenes hasta el día de hoy. En esta biblioteca peculiar la maquinaria textual viene acompañada (como siempre, pero profusamente) de su correspondiente «modo de empleo», con lo cual esta colección de casi un centenar de obras es también una referencia teórica inexcusable. Además el Oulipo ha publicado dos volúmenes, *La littérature potentielle* (1973) y *Atlas de littérature potentielle* (1981), donde se encuentran directamente referencias teóricas que en nuestra opinión constituyen la columna vertebral de la Oulipocrítica. A ello cabría añadir la labor intensa de algunos investigadores (B. Magné a la cabeza) que, en ya numerosas publicaciones⁵, vienen aportando una teoría imprescindible para el progreso de esta metodología.

La obra literaria tiene normalmente determinaciones o condicionamientos que afectan a su construcción: el soporte-página sobre el que se inscribe el texto (con sus medidas prefijadas según formatos), el orden de composición de la escritura en líneas de izquierda a derecha y de arriba a abajo... Esto para empezar. Y además puede estar sometida a limitaciones que a veces nos pasan desapercibidas, como las 128 páginas exactas de que se compone cada uno de los varios miles de volúmenes de la colección «*Que sais-je?*» de la editorial P.U.F. La Oulipocrítica analiza estas reglas que los oulipianos

⁵ *Les Amis de Valentin Brû, Temps mèles-Documents Quenau, Cahiers Georges Perec, Le Gabinet d'amateur* y monografías sobre distintos autores (a destacar las realizadas sobre Queneau, Perec y Calvino).

denominan *constricciones* y evalúa en cada caso el procedimiento de construcción-escritura y las posibilidades generadoras de significación a partir de la(s) fórmula(s) empleada(s).

Una *constricción* («*contrainte*», en francés) es una categoría lógico-formal de la literariedad oulipiana capaz de producir escritura (texto) por medio de un sistema preestablecido. Una *constricción* puede estar basada en un elemento lingüístico (letra, palabra, frase, fonema, etc.) y/o construirse a partir de una ecuación o algoritmo (que expresa matemáticamente la operación a realizar por/en la escritura). Otra distinción⁶ importante es la que hace el Oulipo entre *anoulipismos* (operaciones escriturales sobre textos ya escritos) y *sintoulipismos* (creación de textos nuevos a partir de constricciones). E.R. Curtius, en su célebre *Literatura europea y Edad Media latina*, distingue entre manierismos formales y manierismos del contenido y de paso se refiere con profusión a no pocos ejemplos; para nosotros queda claro que, en el caso oulipiano, las constricciones utilizadas son en muchos casos esos mismos manierismos formales (lipograma, pangrama...) y en otros casos se trata de fórmulas más complejas que inciden también en lo formal, es decir, el contenido pasa a un segundo plano y la estrategia de la escritura se establece en el ámbito de las formas. Por tanto nos encontramos claramente en el dominio de la teoría de los procedimientos formales literarios, que algunos han confundido con juegos o entretenimientos barrocos, pero que constituyen un principio esencial para entender el mecanismo interno de la obra en su dimensión más puramente textual.

En un pequeño ensayo, J. Roubaud ha enunciado lo que según su opinión son los dos principios fundamentales que deberían guiar el análisis oulipocrítico. En primer lugar el principio de *identificación*, enunciado como «un texto que sigue una *constricción* habla de esa *constricción*». A partir de cierta mecánica de la reflexividad o de un fenómeno de metaescritura, el texto oulipiano pone en evidencia el mecanismo que hace posible su funcionamiento, de modo que toda *constricción* u operación de escritura es transparente y queda expuesta en la práctica por el mismo texto. En segundo lugar el principio de

⁶ Hasta la fecha se han realizado dos clasificaciones importantes de constricciones oulipianas: la de R. Queneau: «Classification des travaux del Oulipo» (en *La littérature potentielle*) y la de M. Béneabou: «Table des Opérations Linguistiques et Littéraires Élémentaires» (en «La règle et la contrainte»: *Pratiques* 39). Como guía genérica es aconsejable recurrir a Dupriez (1984).

generación, que reza «un texto que sigue una constricción matemizable contiene las secuencias de la teoría que ilustra». Lo que quiere decir que siempre es posible enunciar formalmente ese proceso de la escritura por medio de una ecuación y que esa fórmula expresa una productividad o capacidad de generar texto, dando lugar a una gramática de matrices de la que la escritura oulipiana se ha dotado para su funcionamiento. Esto es lo que ha permitido con posterioridad una reconducción matemática de las prácticas oulipianas, llegando obviamente a una producción textual basada en el ordenador y en el *software*⁷.

En un opúsculo publicado en *Bâtons, Chiffres et Lettres* (1965), R. Queneau se preguntaba qué era la «literatura potencial». Se respondía él mismo diciendo que las obras oulipianas pretenden ante todo proponer a los escritores «nuevas estructuras» de tipo matemático o «nuevos procedimientos artificiales o mecánicos» que contribuyan a la *actividad* literaria; algo así como «apoyos de la inspiración» o «ayudas a la creatividad». Años más tarde F. Le Lionnais publicaría dos manifiestos sobre el concepto de potencialidad literaria. En «La Lipo. Le premier manifeste» se refiere a la dicotomía radical que se abre entre inspiración y constricción: desdeña la inspiración por considerarla externa y alejada de lo literario e incide en que la literatura tiene que poseer reglas a la fuerza pues ya está basada en una de las mayores que existen, la lengua. Luego pasa revista a la tendencia *analítica* (que trata de descubrir las posibilidades de creación «que pasaron desapercibidas» para los autores en algunas obra) y a la *sintética* (que trata de inventar-descubrir nuevos métodos capaces de dar lugar a nuevos textos). Estos procedimientos lógicos y abstractos son matemizables puesto que la escritura es una combinación de signos (la lengua también) y que sobre ella se pueden aplicar criterios de composición, variación, intersección, etc.

En «Le second manifeste» hay una frase que resume el espíritu oulipiano a la hora de pensar el texto: «la poesía es un arte simple y de pura ejecución», no es algo coyuntural sino algo ligado a lo inherente, a la estructura, al aparato, al sistema que permite el funcionamiento de un texto, una «sintaxis infraestructural» de lo formal que permite utilizar el código más allá de sus posibilidades conocidas, un amaestramiento

⁷ Como así lo demuestran las realizaciones del A.L.A.M.O. (Atelier de Littérature Assistée par les Mathématiques et l'Ordinateur). Véase a este respecto la publicación de *Action poétique*, 95, 1984, bajo la dirección de J.P. Balpe.

del contenido que facilita una creación libre e innovadora con efectos muy beneficiosos para la lectura. También se refiere a los problemas que residen en la esencia misma del funcionamiento o actividad escritural oulipiana, como son la eficacia y viabilidad de las estructuras o procedimientos formales utilizados. En líneas generales la eficacia de una constricción depende de la dificultad con que se aplique en/a un texto, pero esta dificultad, lejos de constituir siempre algo negativo, puede en algún caso ser utilizada de modo beneficioso para llevar la maquinaria formal más allá de los límites habituales. Éste puede ser un factor determinante de la viabilidad que, en altísimo porcentaje, está asegurada pues normalmente la viabilidad del texto no es más que el resultado de la viabilidad del propio diseño de la constrictión, imaginación aparte por supuesto.

La Oulipocrítica es entonces la dimensión teórica complementaria del taller de diseño de constricciones que el Oulipo tiene siempre en funcionamiento. Pero de paso se ha ido constituyendo un cúmulo teórico —inexcusable— que surge no tanto de una reflexión sistemática/organizada, sino de la práctica textual. Este aspecto innovador es el que de modo subrayado caracteriza a la Oulipocrítica: la teoría va surgiendo a medida que el escritor profundiza en las posibilidades de composición del tejido textual. El resultado no puede ser menos que una auténtica teoría de la praxis escritural desde dentro, es decir, allí donde el escritor se enfrenta a la hoja en blanco, donde la imaginación (que en principio se dirige siempre al contenido) se pone al servicio de la(s) forma(s) para diseñar la estrategia de construcción de un edificio todavía vacío... pero ¿acaso esta planificación previa y luego incorporada no forma parte también de eso que llamamos «texto»?

LA GRAMATEXTUALIDAD DE JEAN-GÉRARD LAPACHERIE

La *Gramatextualidad* o *Gramaticidad* es una teoría de la escritura literaria que aparece publicada en 1984 en la prestigiosa revista *Poétique* (nº 59, pp. 283-294), en un artículo titulado «De la grammaticalité». Esta teoría constituye una parte importante de la teoría de la escritura en la que el autor viene trabajando desde hace tiempo y de la que ya ha publicado unos cuantos resultados: «Écriture et lecture du calligramme» (1982), «Paillasson, expert écrivain ou de l'art d'écrire» (1989), «Poly-, hétéro- et exo-graphies» (1990), «Indice d'écriture» (1992) o «Escritura: entre texto y dibujo» (1994).

El concepto de gramatextualidad implica una relativa autonomía de la escritura, de forma que «los trazos depositados sobre un soporte determinado definen un modo de existencia escritural del texto, constituido por una red de trazos dispuestos en distintas figuras». Es decir que la gramatextualidad es una propiedad que tiene la escritura para constituir textos según leyes semióticas propias. Semejante dispositivo supone entonces una cierta «reactivación» de los signficantes gráficos que, paralelamente a la función poética de Jakobson, habría que definir como una función *gramática* o función poética de la escritura, la cual comprendería aquellas realizaciones escriturales⁸ que sobrepasan la simple representación de la lengua, una especie de poética «del grafismo escritural independiente del significado fónico o del encadenamiento discursivo». En este sentido la gramatextualidad lapacheriana viene a establecer un contrapunto a la teoría de Saussure, pues trata de construir una semiótica del signo escritural sin pasar obligadamente por la consideración lingüística.

La gramatextualidad pasa por una conceptualización de la escritura como figuración y no tanto como transcripción, es decir, que los signos escriturales gramatextuales tienden a representar por sí mismos los objetos a que se refieren y no tanto por medio de un código de transvase lengua-escritura; de modo que va más allá de la consideración de Foucault acerca del caligrama que combinaba escritura ideogramática y alfabetica, pasando ya a una figurativización de la escritura bastante radicalizada. Como la que Lapacherie detecta en los *carmina figurata* medievales, los versos ropálicos griegos y latinos, algunos textos dadaístas, las *Palabras en libertad* de Marinetti, los poemas espacialistas de los Garnier, *Un Coup de Dés...* de Mallarmé o en la obra de Tardieu, Cummings, Claudel, Segalen, Leiris o Butor.

La gramatextualidad define la escritura según ciertos *grados de figuración*, por ejemplo los grados de iconicidad tan diferentes que pueden separar el alfabeto de un pictograma. En ambos podemos hablar de escritura, pero el alfabeto supone una abstracción que representa un componente verbal y el pictograma es totalmente figurativo y remite a un objeto directamente. Este hecho obliga a crear una primera clasificación basada en el grado de figuración de cada tipo de escritura: desde lo puramente alfabetico hasta el polo icónico, pasando por

⁸ Lapacherie (1990) incluye también aquí los espacios en blanco o los dispositivos de paginación, es decir, el soporte y las configuraciones de lo escrito en su conjunto. Esta idea estaba ya presente en el artículo publicado en 1982 acerca de los caligramas.

lo «parcialmente figurativo», mezcla de lenguaje e imagen, de alfabeto y de ideograma (como en el caso del calígrafo) y lo «relacionalmente figurativo» (diagrama o ícono de relación).

Otro factor a tener en cuenta es la *inscripción* o «conjunto de procesos mediante los cuales aparecen signos, trazos o letras sobre un soporte material». En primer lugar hay que considerar que la escritura es grafismo, trazos perceptibles visualmente; lo cual da lugar a un primer nivel de inscripción, el de la letra o trazo depositado sobre el soporte y que Lapacherie llama nivel *gramático*. Después la escritura organiza el soporte-plano sobre el que se depositan aquellos trazos, distribuye y alinea vertical y horizontalmente las líneas de modo que el texto resulte legible, es el nivel *inscrito* que corresponde no ya a la letra sino a la página.

La combinación de los cuatro grados de figuración y de los dos niveles de inscripción da lugar a ocho tipos de prácticas gramatextuales diferentes, algunas de las cuales pueden participar de varios ejes a la vez. Veamos en qué consisten: 1) las letras de la escritura icónica⁹ forman manchas que remiten a objetos: son los *Pictogrammes* de Queneau o las letras publicitarias o las iluminaciones de los códices; 2) la página se organiza a base de cuadros con figuras creadas a partir de caracteres (escritos a máquina, por ejemplo en la poesía visual). En el segundo nivel, el componente figurativo y el componente lingüístico comparten la construcción del grado ideogramático que 3) a nivel de la letra produce gramatextos como los de la mimología gráfica o del simbolismo tipográfico: una letra representa un fonema y un objeto a la vez, y 4) a nivel de la página produce composiciones como el calígrafo. A medio camino del grado icónico y del ideogramático y a caballo entre el nivel «gramático» y el *inscrito* se encuentran algunos gramatextos como los caligramas árabes y persas llamados *bismallahs* (en los que un verso coránico es representado con una decoración profusa fruto de la hibridación de un ícono y de una(s) letra(s) caligrafiada(s) en una página). En el tercer grado de figuración el diagrama compatibiliza el componente figurativo y el lingüístico, pero en base a una relación de disposición de los componentes textuales, dando lugar a composiciones de marcado carácter topológico. Así, 5) a nivel de la letra, los mensajes publicitarios explotan abundantemente las posibilidades figurativas de la tipografía; y 6) a nivel de la página se construyen espacios donde se disponen composiciones

⁹ El grado icónico es absolutamente figurativo aunque sigue siendo escritural a pesar de haber perdido su carácter verbal, es decir que en este caso la escritura tiene una autonomía plena respecto de la lengua.

gramatextuales que imitan una partitura musical (es el caso de *Conversation-Sinfonietta* de Tardieu). En el grado alfabético abstracto ya no hay figuración, pero el dispositivo escritural no reproduce la linealidad tradicional, sino que pone en marcha las posibilidades de la materia gráfica de la escritura que habitualmente son ignoradas. De esta forma, 7) en el nivel de la letra aparecen por ejemplo todas las manipulaciones tipográficas, y 8) en el nivel de la página se registran composiciones vanguardistas del tipo *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau.

Al combinar el registro figurativo o icónico y el registro lingüístico o verbal, la escritura despliega dos tipos de «comportamiento» diferentes: por un lado se deja analizar desde el punto de vista de la semiótica de la imagen y en los registros más figurativos el tipo de lectura pasa a ser *tabular*¹⁰; por otro lado es pertinente el análisis semiológico-lingüístico, ya que la lectura *lineal*, estándar, exige una metodología semiótica más cercana al análisis lingüístico.

Con la gramatextualidad de Lapacherie la teoría literaria descubre la posibilidad de una metodología del texto literario en relación con dimensiones plásticas que antes eran ignoradas o tratadas desde un punto de vista ajeno a lo escritural. De este modo se enriquece el concepto de escritura¹¹ al sistematizar bajo régimen gramatextual ciertos componentes gráficos y matéricos que, de forma inherente, estaban alojados en la esencia misma de la práctica escritural. Y al mismo tiempo abre paso a un ámbito nuevo del análisis del signo y de la significación en el campo semiótico.

LA TÉXTICA DE JEAN RICARDOU

Aparte de varias obras teóricas y artículos especializados, así como de algunas obras narrativas de corte *nouveuromaniano*¹², Ricardou es

¹⁰ Factible en todos los sentidos y no sólo en uno. Funciona por contigüidad de los signos copresentes que son percibidos simultáneamente y no sucesivamente. Como consecuencia de este hecho, el enunciador tiende a desaparecer (no hay un orden previo del sentido).

¹¹ Lapacherie (1990) ha definido otros conceptos relacionados con la escritura: el *texto poligráfico* (en el que son empleados simultáneamente tipos de escritura diferentes o estilos distintos de una misma escritura), el *texto heterográfico* (que utiliza simultáneamente varias escrituras diferentes) y el *texto endo/exográfico* (que recurre a una escritura que permite su legibilidad o la impide).

¹² *L'Observatoire de Cannes* (1961), *La Prise/Prose de Constantinople* (1965). *Les lieux-dits* (1969), *Révolutions minuscules* (1971) y *La Cathédrale de sens* (1988). A medio camino entre narrativa y teoría ha publicado también *Le Théâtre des métamorphoses* (1982).

el teórico por excelencia del *Nouveau roman*, como así lo atestiguan los títulos siguientes: *Problèmes du nouveau roman* (1967), *Pour une théorie du nouveau roman* (1971), *Le nouveau roman* (1973) o *Nouveaux problèmes du roman* (1978).

La *Téxtica* ('textique' en francés) es —hasta el momento— un folletín teórico publicado en la revista *Conséquences* (ligada a la editorial parisense Les Impressions Nouvelles) bajo el epígrafe «Éléments de Textique». Un compendio teórico del que hasta ahora se han publicado cuatro partes: la 1^a en *Conséquences*, nº 10, 1987, pp. 5-37 (incluyendo también la *Scíptica*); la 2^a en el nº 11 de la revista citada, 1988, pp. 5-32; la 3^a en el nº 12, 1989, pp. 4-37; y la 4^a en el nº 13/14, 1990, pp. 166-206. La 5^a parte tenía anunciada su publicación en el que fue el nº 15/16, pero «problemas de espacio» desaconsejaron su inclusión y con posterioridad la revista *Conséquences* ha dejado de existir, con lo cual quedan por desarrollar y/o publicar áreas completas de la disciplina como la *Textodromía*, la *Intertéxtica* o la *Pantéxtica*. De 1984 a 1986 Ricardou dirigió un seminario sobre el esbozo de esta materia en el Collège International de Philosophie de París. Asimismo han tenido lugar varios coloquios en el centro de Cerisy-la-Salle sobre esta teoría, dirigidos por el propio Ricardou (el último de ellos el año 1995). Sobre el tema de la representación y la escritura ha publicado también *Une maladie chronique. Problèmes de la représentation écrite du simultané* (1989).

A pesar de haber publicado todavía —pensamos— una pequeña parte de la teoría, Ricardou analiza en sus estudios un amplio abanico de obras cuyo denominador común, en líneas generales, responde a una literatura de corte formalista y vanguardista: C. Marot, Mallarmé, Flaubert, Proust, Sartre, Valéry, M. Roche, Roussel, Rimbaud, Joyce, Borges, algunos *nouveuromanciers* (Simon, Pinget, Robbe-Grillet, Ollier o incluso él mismo), textos del Oulipo (Lescure, Perec, Roubaud) y textos de alto nivel de formalización (*Grands Rhétoriqueurs*, J. Lahougue). Sin embargo hay que señalar que la teorización realizada por Ricardou sobre esta materia y otras afines —como la *Scíptica*— se ve acompañada de una casuística taxonomizante ingente y hasta excesiva, además de conllevar una terminología difícil de manejar (que el propio autor ha tratado de justificar con lo que él llama «helenocoherencia sazonada con algunos rasgos de latín»).

Para Ricardou la Teoría de la Escritura tiene dos ámbitos fenoménicos que él denomina *Scipción* (gesto por el que los caracteres son trazados sobre el soporte) y *Escritura* (encadenamiento de acciones por

las que un escrito, en lo inmediato o lo sucesivo de su construcción, se ve provisto de ciertas estructuras o parámetros). La *Scripción* sería la materia de estudio de la *Scribología*, de las operaciones de la escritura. Por su parte la *Escritura* genera dos tipos de estructuras: las *scripturas* y las *texturas*. En primer lugar, las *scripturas* serían la materia de la *Scíptica*, ciencia que estudiaría los dispositivos del *script* generados a partir del trabajo de la representación, lo *scriptual*. En segundo lugar, las *texturas* corresponderían a la *Téxtica*, disciplina que estudia los dispositivos del *texto* obtenidos por efecto de la metarrepresentación, lo *textual*. Centrados entonces en los dispositivos textuales que son el objeto de la *Téxtica*, conviene ante todo analizar en profundidad el funcionamiento de los fenómenos que producen la diferenciación entre lo que es texto y todo lo demás. Para ello resulta pertinente de todo punto establecer una clara distinción entre *representación* y *metarrepresentación*.

La *representación* nace con la vocación de desvanecerse ante el lector absorto en la idea que la escritura le está procurando en el instante de la lectura. En este sentido son precisamente los aspectos materiales —sobre todo— los que tienden a desaparecer en la percepción del lector siempre, eso sí, que de la *lecturabilidad scriptual* (conjunto de capacidades que hacen posible la lectura) se consiga pasar a la *legibilidad scriptual* (propiedades que provocan el interés del lector). Por su parte la *metarrepresentación* es toda maniobra que excede el efecto de representación y que» exalta orgánicamente ciertos parámetros de lo escrito que la representación suele obliterar». Además, siguiendo la equivalencia de la dicotomía significación/significancia, Ricardou establece otra del tipo representación/*representancia*, en la que la *representancia* es la función desarrollada por los aspectos materiales sometidos a los ideales. La *hiperrepresentancia* sería la presencia subrayada de ese fenómeno antes descrito, llegando incluso a la desaparición de los aspectos o estratemas materiales.

Para entender en profundidad el conjunto de fenómenos de la percepción y de la imaginación antes referidos, hay que analizar sobre todo el funcionamiento interno de la *lecturabilidad scriptual* en el nivel de la representación. La lecturabilidad consta de cuatro operaciones simultáneas que provocan sendos efectos en cuanto a la relación texto/lector. La primera operación es la *replicación* o evaluación de los aspectos materiales y produce el efecto de *identificación*. La segunda es la *aglomeración* o articulación de las distintas partes y produce el efecto de *recorrido*. La tercera es la *representación* propiamente dicha o medición de los

aspectos ideales, que produce el efecto de *comprensión*. Y la cuarta es la *concreción* o unión de los distintos aspectos que, junto con la representación, produce el efecto de *travesía* o *transparencia*. El intercambio que provoca la travesía o transparencia a instancias de la representación conlleva la disminución de los aspectos materiales articulados por la concreción; es decir, se produce la sustitución del nivel matérico del significante por la idealidad del significado, ya que en ellos se halla representado el objeto. Después tendría lugar, con diferente intensidad según los casos, la *legibilidad scriptual*.

Cuando concurre además el efecto de *metarrepresentación* se produce una estructura o parámetro de la escritura que Ricardou denomina *textura*. Por ejemplo: la distribución periódica de sonidos similares más allá del nivel semántico en un poema. Se trata entonces de un fenómeno que excede efectivamente el funcionamiento representativo, pero que la propia representación trata de acompasar y asimilar a los otros aspectos del poema para obtener cierto «equilibrio orgánico» o compensación estructural que suscita al fin y al cabo la metarrepresentación. Este nudo de relaciones específicas que construyen la textura se llama *texturación*. Pero ya se constata que, debido al concurso de la representación, que pone la base de la metarrepresentación y permite su acción al mismo tiempo que la simultánea con la suya, ambos efectos de la escritura se complementan entre sí y conjugan sus aportaciones. No se puede pensar entonces en una separación funcional de representación y metarrepresentación, ni en una gestión autárquica de cada una de ellas sino que, muy al contrario, débese tener en cuenta una interacción plena de las dos.

A partir de aquí Ricardou comienza el despliegue de su ingente taxonomía categorial de las diferentes texturas. Pero de forma básica, comienza ese despliegue estableciendo una especie de poética del texto que comporta una dinámica intercategorial de la textura a nivel metarrepresentacional. Esta dinámica se estructuraría en base a un núcleo estructural que organiza un espacio *scriptual* según una textura, la *cariotextura*. Alrededor de ella estaría la *pericariotextura* o corona estructural que ayuda al núcleo *textural*. Entre medias de ambas se colocarían los *cariolaxismos* o caracteres intrínsecos y extrínsecos que imponen cierta tolerancia al núcleo *textural*. De este modo la *cariotextura* sería un dispositivo mínimo cuya diferenciación de la representación y de la *pseudometarrepresentación* (vid. más adelante) no excluye posibles conexiones de ambas con la metarrepresentación. La *pericariotextura*, por su parte, enriquece la

metarrepresentación introduciendo formas de mayor intensidad que se añaden a la estructura nuclear; siendo de dos tipos: los *monosinergismos* o ayudas respectivas de resorte simple y los *disinergismos* o apoyos mútuos de doble acción. Por fin los *cariolaxismos* ponen de relieve la cantidad de *tolerancia* de la estructura (a menos tolerancia, más refuerzo de elementos auxiliares; en cuyo caso se produciría la *pseudometarrepresentación* o efecto excesivo de relaciones adyuvantes de una estructura nuclear que de hecho puede no existir como tal núcleo).

Tras la exposición de este concepto dinámico y sus parámetros correspondientes, la metarrepresentación es explicada por medio de categorías específicas cuyo número aún no es posible determinar¹³. Al mismo tiempo se nos permite avanzar en ciertos estadios específicos del concepto de metarrepresentación que delimitan más dicho concepto y que a continuación exponemos. La *pseudometarrepresentación* es una maniobra textural que pone de relieve *mecánicamente* ciertos registros de la escritura obviados por la representación. Al actuar del modo que se subraya, se produce una actuación demasiado rápida que provoca una decisión unilateral (o reforzar ciertos parámetros que se hallaban disminuidos, o debilitar otros parámetros hegemónicos), lo cual no puede por sí solo acceder al nivel de la metarrepresentación, al haber elegido una sola de las operaciones. La *hipometarrepresentación* es una maniobra que mantiene determinada situación de la escritura en el umbral de la metarrepresentación, provocando una *hipotextura* o textura frustrada. De este modo la metarrepresentación puede ser definida según dos propiedades: la «multa orgánica» infligida a la representación y el realce conjunto de distintos parámetros disminuidos. La *hipometarrepresentación* sólo tendría la primera pues, aunque no carecería de núcleo textural (sí es el caso de la *pseudometarrepresentación*), sin embargo no dispondría de realce conjunto. La *hipometarrepresentación* se produce cuando un núcleo *textural* (*vid. cariotextura*) no puede progresar «por falta de relaciones que permitan la conjunta promoción de parámetros asociados». La *hiperbolometarrepresentación* es todo aquello que excede la metarrepresentación y produce una textura ostentatoria o *hiperbolotextura*, debido al concurso de particularidades suplementarias, lo cual da lugar a ciertas ventajas: la textura se hace más

¹³ Como ya señalábamos en la introducción, sólo se ha publicado una parte de los «Éléments de Textique» y, por los índices adelantados por el autor, se puede pensar que queda por desarrollar aún una parte importante de la casuística *textural* bajo esta teoría. Ello no es óbice, sin embargo, para que los conceptos fundamentales hayan sido ya adelantados.

sensible todavía (aparecen relaciones cómplices) y hay nuevos aspectos de la escritura que se transparentan de modo sinérgico. Una textura se vuelve *hiperbolotextura* cuando su núcleo estructural o *cariotextura* se sobrecarga con al menos un adyuvante superfluo.

La parte desarrollada por Ricardou al día de hoy y publicada en *Conséquences* despliega una *texturotipología* que se podría agrupar en las siguientes categorías: las *paracorotexturas* (unidades de tipo espacial que funcionan por vecindad), las *isocorotexturas* (elementos que ocupan la misma posición en distintos lugares del texto), las *anticorotexturas* (cuyos elementos ocupan lugares opuestos, bien sea en posiciones iguales o distintas), las *homocorotexturas* (cuyos elementos ocupan posiciones parecidas a partir de una separación regulada) y las *autocorotexturas* (todavía sin desarrollar y/o publicar). Cada una de ellas tiene sus propias derivaciones, dando lugar a una casuística enorme que conlleva un aparato teórico extenso. Y como el desarrollo completo —incluyendo todas las categorías— todavía no ha llegado a su término, habrá que esperar nuevas publicaciones de esta metodología semiótica de la escritura cuyo confín, al menos en su núcleo conceptual, se halla ya perfilado.

LA CIRCULARIDAD DE JAN BAETENS

La *circularidad* es un complejo teórico homogéneo dentro de la ingente labor investigadora de Jan Baetens y su definición salió a la luz en un artículo titulado «*Qu'est-ce qu'un texte "circulaire"?*», publicado en la revista *Poétique* (1993, nº 94, 215-228). En una segunda entrega, Baetens analizó la circularidad visual, publicada en español con el título «Narración visual y circularidad» (1994, en *Escritura y multimedia*, pp. 89-109, Vitoria: UPV/DFA/Arteragin).

Como decíamos la obra teórica de Baetens es enorme y abarca sobre todo un ámbito en el que se encuentran texto e imagen. De lo literario¹⁴ señalaremos sus artículos: «*La question des notes: l'exemple de Jean Ricardou*» (1987), «*Une transcription de Mallarmé*» (1988), «*Le transscriptuaire*» (1988), «*Autour du grammatexte*» (1988),

¹⁴ En cuanto a la teoría de lo visual, podemos citar los libros: *Hergé écrivain* (1989), *Du roman-photo* (1992) y *Pour une lecture moderne de la bande dessinée* (1993); y los artículos: «*La bataille de l'image*» (1987), «*Le dessus d'une planche...*» (1988), «*Quand la bande dessine l'écrit*» (1989), «*La tache*» (1991) o «*Pour une poétique de la gouttière*» (1991).

«Autographe/Allographe» (1988), «Paratexte = péritexte + épitexte» (1989), «Georges Perec, série B» (1990), «Renaud Camus et le génie de la phrase» (1990), «Jean Paulhan et le discours analogique» (1991), «Littérature expérimentale: les années 80» (1993); así como sus libros: *Aux frontières du récit* (1987), *Les mesures de l'excès* (1989) y muy recientemente *L'éthique de la contrainte* (1995).

Baetens parte del hecho de que todo texto puede convertirse en circular mediante una *relectura* (lo cual, dicho sea de paso, no es demasiado importante), pero hay algunos textos que han sido escritos utilizando ciertos procedimientos formales de escritura que los convierten de forma innata en circulares (lo cual es muy distinto). Este fenómeno se ve realzado teóricamente si —según Baetens— se introducen tres factores: el peritexto, el soporte y el punto de vista del lector. Para poner en claro de entrada la diferencia entre simple relectura y verdadera circularidad, conviene tener en cuenta las siguientes cuestiones. En primer lugar, muchas relecturas —que son simples vueltas atrás de la lectura— «carecen de una línea que atraviese la obra». En segundo lugar, en las relecturas que pueden llamarse circulares Baetens distingue entre *mecánicas* (en las que la relectura es simple repetición de la lectura anterior y que puede hacerse en cualquier obra) y *productoras*, que sólo permiten ciertas obras y en las que el lector no puede parar la lectura debido a un «agujero», disponiendo la obra de un procedimiento que avisa y guía al lector (incluso en pro de la transformación de la misma).

Como se puede suponer la circularidad es analizada sobre todo en obras de cierto grado de formalización (Borges, Proust, Beckett, Ollier, Simon, Joyce, Perec, Mallarmé, J.-B. Puech, Ricardou, M. Snow, Lahougue, B. Peeters, Robbe-Grillet...) y debido quizá a este hecho queda asociada al concepto de modernidad, como veremos al final.

La circularidad, como mecanismo textual de unos procedimientos aplicados a la forma de la escritura, puede operar según ciertas oposiciones que afectan a su funcionamiento interno. En primer lugar, hay textos en los que el principio de composición de la historia difiere de la ley de construcción del discurso que cuenta esa historia. Sin embargo otros textos hacen coincidir ambos pero siempre teniendo en cuenta que la circularidad de la historia puede no afectar al estatuto del discurso y que la circularidad del discurso siempre implica un cambio en la historia. En segundo lugar, cabe diferenciar entre circularidad *única* (en la que el final de la historia o del discurso remite a su comienzo) y circularidad *plural* o *repetida* (en la que las repeticiones se multiplican

en el interior del discurso o de la historia con una *cantidad* variable de repeticiones, una *extensión* parcial o integral o también un *grado de analogía* que admite variantes). Finalmente habría que tener en cuenta la cantidad y posición estratégica de las unidades que se repiten, pues la repetición puede afectar al conjunto de la historia o del discurso o tan sólo a una parte limitada de componentes de importancia variable.

Para Baetens este sistema de oposiciones debe ser completado con tres parámetros: a) la obra como objeto material, el *texto* o el conjunto de una materialidad que se conforma como volumen-libro¹⁵, b) el *aparato peritextual* o componentes extratextuales del libro que van asociados a él, y c) el *soporte* o materialidad sobre la que se deposita el texto mediante la inscripción. Y como la circularidad puede darse o no en cada uno de esos niveles, Baetens distingue tres tipos de circularidad: simple, doble o triple.

En la circularidad *simple* se contempla la circularidad del texto o del peritexto o del soporte. La oposición más intensa se produce cuando estamos ante un texto circular cuyo peritexto y soporte no son circulares y también un soporte circular con un peritexto y soporte no circulares, debido a la separación esencial que existe entre texto y soporte, pues se trata de dos entidades distintas en principio, aunque luego queden asociadas por medio de la escritura y, más concretamente, por la inscripción. En cuanto al peritexto, en todo libro hay unas marcas peritextuales que implican ya cierta circularidad (el juego de la portada y de la contraportada, por ejemplo) aunque el texto y el soporte no sean circulares, pero ciertas manipulaciones de la maqueta pueden introducir importantes modificaciones para conseguir efectos circulares.

Por su parte, la circularidad *doble* supone la asociación de dos parámetros en ausencia del tercero y define configuraciones textuales circulares muy potenciadas en su forma. Pero es en la circularidad *triple* donde el efecto de circularidad alcanza su cota más elevada, como en el libro fotográfico de Michael Snow (1975): *Cover to Cover* (cfr. Butor, 1992), en el que Baetens detecta una combinación de los tres parámetros —texto, peritexto, soporte— con un nivel de formalización que produce efectos como los siguientes: pasar una página supone

¹⁵ Este punto de vista está ya presente —en la teoría y en la práctica— en la obra de Mallarmé. En la segunda mitad de este siglo, Butor ha aportado también algunas ideas sobre este concepto.

un cambio de 180 grados en el punto de vista ya que el reverso presenta una imagen opuesta a la del anverso; el libro se lee en los dos sentidos gracias también a los micro-palíndromos de cada hoja; las imágenes del centro del libro rotan sobre sí mismas de modo que el sentido de la lectura se invierte (en ello ayuda también el hecho de que la portada funciona igualmente como contraportada); la circularidad se ve aumentada por la aportación del peritexto, que funciona por medio de tres mecanismos: *supresión* (el aparato perigráfico desaparece de la portada y de la contraportada), *contracción* (el *copyright* es casi invisible) y *ficcionalización* (el peritexto aparece fotografiado en el propio libro).

Con posterioridad a esta teoría de la circularidad literaria, Baetens completó el concepto de texto circular con un análisis de la circularidad aplicado a la narración visual, al mismo tiempo que abordaba la coincidencia de la circularidad con la modernidad. En esta segunda aportación teórica concretada en el ámbito de la imagen (historieta, novela-cine, fotonovela) se produce un cambio importante respecto a una cierta poética de la circularidad: el género pasa a un segundo plano y el soporte adquiere un papel fundamental en la definición de la obra, sin por ello dejar de vincular la imagen con el texto.

En este sentido el autor aborda el análisis de la relación modernidad-circularidad según dos parámetros contrapuestos pero complementarios: la producción y la recepción de las obras modernas y/o circulares. Bajo el régimen de la *producción*, las obras modernas no surgen de la inspiración del autor sino que se construyen con restricciones específicas. Además, en lugar de constituirse en «un doble del mundo» tienden a obtener «la sobre determinación recíproca¹⁶ de todos sus elementos en todos los niveles posibles», con lo cual el escritor trabaja con materiales obtenidos por la re-lectura de su dispositivo e invita al lector a transformar su recorrido por el texto en una auténtica escritura. Bajo el régimen de la recepción, son modernas las obras que, además de ser legibles, también son lecturables¹⁷, es decir, que el lector puede descifrar sus mecanismos de funcionamiento interno. Como la modernidad plantea sobre todo una serie de problemas de construcción de la obra, coincide entonces con la circularidad, que también «confronta la obra con su propia diversidad material» al mismo tiempo que propone un ámbito específico de la «revolución textual» de nuestros días.

¹⁶ Véase el concepto de *metarrepresentación* en la teoría de Ricardou.

¹⁷ Véase el concepto ricardoliano de *lecturabilidad scriptual*.

Referencias bibliográficas

- BUTOR, M. (1992). *Transit A/Transit B*. París: Gallimard.
- DUPRIEZ, B. (1984). *Gradus. Les procédés Littéraires*. U.G.E.
- GARCÍA BERRIO, A. (1983). «Más allá de los “ismos”: sobre la imprescindible globalidad crítica». En *Introducción a la crítica literaria actual*, P. Aullón de Haro (ed.), 347-387. Madrid: Playor.
- (1995). «Más sobre la globalidad crítica». En *Teoría de la crítica literaria*, P. Aullón de Haro (ed.), 511-541. Madrid: Trotta.
- IGLESIAS, M. (1994). «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas». En *Avances en Teoría de la Literatura*, D. Villanueva (ed.), 309-356. Santiago de Compostela: Universidad.
- LAPACHERIE (1990). «Poly-, hétéro- et exo-graphies». *Poétique* 84, 395-410.
- SKINNER, Q. (ed.). (1985). *The Return of Grand Theory in the Human Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SNOW, M. (1975). *Cover to Cover*. New York UP: The Presses of the Nova Scotia College of Arts & Design.

ANÁLISIS DEL DISCURSO DE GRACIÁN EN *EL CRITICÓN*

Ana-Jimena Deza Enríquez

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Siempre que nos enfrentamos al estudio del *análisis del discurso*, participamos de un panorama teórico ciertamente problemático, debido a la gran proliferación de enfoques metodológicos y epistemológicos.

Dicho análisis aparece, hoy en día, centrado en lo que se ha dado en llamar *semiótica* (Kristeva, 1978; Bobes, 1979), ciencia que, surgida de las investigaciones de Peirce (*CP*, 1958)¹ y de la lógica simbólica moderna, se vale de planteamientos de carácter lógico, con los que pretende, ante todo, alcanzar la exactitud y la verdad. Por su parte, la *semántica* lingüística también participa de la *lógica*, (Husserl, 1982; Wittgenstein, 1957), que, a su vez, se ocupa de las

¹ *CP* son las siglas comúnmente empleadas por definir la obra de Peirce.

leyes del pensamiento y sus formas en conjunción con los sistemas de símbolos adecuados, valiéndose de silogismos.

Possiblemente el marco teórico más fidedigno para esta clase de análisis es la *semántica filosófica* (Wittgenstein, 1953), siempre atenta al hallazgo del verdadero referente que corresponde a un significado concreto (adecuación del signo al objeto que le pertenece). Aunque la semántica del lenguaje de la filosofía, cuyo instrumento es el conocimiento, topa con un obstáculo bastante común: la confusión entre significante y cosa significada, lo cual tergiversa el mecanismo de la conceptualización y provoca la mayor parte de las ambigüedades.

En el campo del discurso, cuya investigación inició a fondo Z. Harris (1952), inventor del «discurso conectado», tiene especial relevancia el análisis practicado por los franceses. Nos referimos a los que componen la *Escuela francesa de análisis del discurso*, quienes progresan, desde la concepción del *texto como producto*, es decir, encerrado en sí mismo, de Harris, a la del *texto como proceso*, que abarca, sin posibilidad de fisuras, el sujeto, el contexto y la situación enunciativa.

Conceptos tan conocidos como *enunciado*, *enunciación*, *significación* y *sentido* son fundamentales a la hora de encarar cualquier estudio del discurso. La *enunciación* o situación de discurso según Todorov (1970: 4) y que para Benveniste supone la transformación de la lengua por un acto individual en molde discursivo (1970: 12), en cuyo centro reside la semantización, conforma ese cuadro general en el que se produce el discurso, ya que una frase en situación enunciativa se convierte *en un discurso con una significación específica*.

Partiendo, pues, de que el discurso es el enunciado más las circunstancias de comunicación, ambas premisas resultan ser piezas claves en el proceso enunciativo (Jakobson, 1966: 32). Ya en 1929, Voloshinov se expresaba así sobre la función comunicativa del lenguaje:

La verdadera realidad del lenguaje no es el sistema abstracto de formas lingüísticas, ni el habla monologal aislada, ni el acto psicofísico de su realización, sino el hecho social de la interacción verbal que se cumple es uno o más enunciados. El enunciado, por muy amplio y crucial que pueda ser, sólo es un momento en el proceso continuo de la comunicación verbal (1976: 118)

A la hora de aplicar el análisis del discurso, son imprescindibles el corpus y el método:

Todo análisis lingüístico supone la constitución de un corpus, es decir, de

un conjunto determinado de textos a los que se aplica un método determinado. [...] Conviene que el corpus se presente con las propiedades que le dan validez. Así, de la totalidad de enunciados de una época, de un hablante, de un grupo social, que constituyen el universal del discurso, se extrae un conjunto de enunciados limitados en el tiempo (homogeneidad sincrónica) y en el espacio (homogeneidad de la situación de comunicación). Entonces se considera que ese corpus es representativo del conjunto de discursos (Dubois, 1969a: 117).

El corpus que hemos seleccionado es un pasaje de *El Criticón* de Gracián, rico, entre otras cosas, en razonamientos lógicos, y, como decía Dubois, representativo de un conjunto de discursos y de toda una época, de la que es prototipo.

En cuanto al método de trabajo, es de capital importancia dar con el adecuado al tipo de texto que se examine. El que hemos elegido y que más se ajusta al modo de escribir de Gracián pone el acento sobre dos aspectos esenciales del autor: el semantismo y la deducción argumentativa.

1. UN MÉTODO DE ANÁLISIS DEL DISCURSO

Centrándonos en el propio discurso en tanto descripción, reconocemos en él dos polos: objetivo y subjetivo.

- 1) *El objetivo* es el propósito, el contenido semántico-conceptual-constativo del enunciado.
- 2) *El subjetivo* es la situación enunciativa en su doble formulación externa e interna.

Nuestro método de análisis consistirá el desarrollo y la puesta en práctica de estos dos polos, que señalan dos partes del discurso: el código narrativo y el cuadro argumentativo.

1.1. Formulación externa del discurso

Consiste en ver quién toma la palabra dentro de un texto y examinar sus puntos de vista. Consta de dos partes:

- a) Los puntos de vista del hablante:
 - Externo: discurso objetivo o constativo.
 - Interno: discurso subjetivo.

Este primer tipo de formulación manifiesta *explícitamente* los puntos de vista del *YO* mediante categorías formales. Por ejemplo, en el enunciado *Yo pienso que él esté equivocado*, la marca es doble:

- El empleo del pronombre personal *yo*, por el que el hablante se enuncia como tomando-posesión de la palabra, y se coloca como figura-origen frente al interlocutor.
 - El empleo del verbo *pensar* en unión con el subjuntivo, que da cuenta de la modalidad de duda².

Pero no interesa fijarse en los criterios morfosintácticos, cuanto en los semántico-funcionales.

Así, pues, los puntos de vista de esta formulación serán:

- a) Punto de vista polémico o relación *YO-TÚ*³.
 - b) Punto de vista situacional y relación *YO-ÉL*⁴.

1.2. Formulación interna del discurso

Este segundo tipo de formulación manifiesta *implícitamente* los puntos de vista del *YO* mediante la llamada *técnica del discurso*. Se trata de elegir la forma de expresión del discurso desde el punto de vista enunciativo del *YO*. Por ejemplo: *Yo no pienso* opuesto a *yo dudo*.

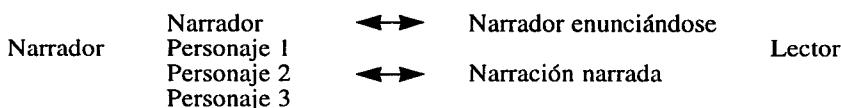
² Algunas de estas marcas formales son los pronombres personales, los tiempos verbales, las diversas modalidades expresadas por los verbos; los adverbios, demostrativos y posesivos; la interrogación, la orden y el deseo, los verbos impersonales y toda clase de determinantes.

³ En a) se hallan todos los procedimientos de apropiación y de alocución, es decir, del *YO* al *TÚ*, bajo forma de pronombres personales, apelativos, modalidades de orden y súplica, frases interrogativas, imperativas, exclamativas, etc.

4 En b) se encuentran los procedimientos de situación espacio-temporal bajo formas temporales, aspectuales y procedimientos de situación nocial como aserciones, negaciones, suposiciones, etc.

A través de la narración, el *YO* alcanza al *TÚ*, y manifiesta los puntos de vista tuyos propios o de sus personajes, constituyéndose así el código narrativo del discurso:

Código narrativo del discurso



En esta clase de formulación se encuentran todos los procedimientos que piden la conversión de una sustancia del significado en forma y que se concretan en una clase de retórica general, aunque no se trata de una retórica de la delimitación (*réthorique de l'écart*)⁵, sino de una retórica de elección y de sujeción en relación a la intención de comunicación. En este sentido, y para evitar confusiones con la retórica de la delimitación proponemos para aquélla el nombre de *técnica del discurso*. Algunas de estas figuras o técnicas son metáforas, metonimias, hipérboles, antítesis, paradojas, polisemias, etc.

La formulación interna consiste en el hallazgo de sus tres componentes:

1. Los actantes.
2. Los esquemas lógico-semánticos.
3. La relación de razonamiento entre los esquemas.

Estos tres índices nos conducirán al descubrimiento del contenido semántico.

1.2.1. *Los actantes o la reducción actancial*

Pottier afirma que la actancia es *la relación que existe entre los diferentes actantes de un enunciado* (1968: 99-100):

- A_1 = agente
 A_2 = paciente
 A_3 = destinatario
 A_4 = beneficiario

En el ejemplo:

Pedro da a María un libro para Pablo

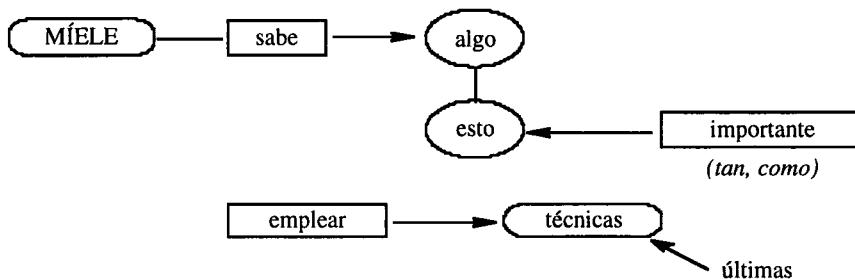
A_1 A_3 A_2 A_4

los actantes *Pedro, María, libro, Pablo* realizan una función semántica en el enunciado, marcada por un relacionante (*a, para*), o por cero.

⁵ He creído más conveniente interpretar la *réthorique de l'écart* como retórica de la delimitación. Naturalmente, el prefijo *-de* está delimitado, o lo que es lo mismo, señalando unos límites a la forma de expresión del discurso, frente a la retórica de sujeción a la intención de comunicación.

1.2.2. Los esquemas lógico-semánticos o la reducción sémica.

Permiten averiguar la etiqueta semántica que resume el contenido del enunciado. Así, la etiqueta sémica de *Miele sabe que esto es tan importante como emplear las últimas técnicas*, es:



La etiqueta sémica es, por lo tanto, la estructura de base de cada enunciado.

1.2.3. La relación-razonamiento entre los esquemas

Todo discurso de tipo demostrativo (que intenta demostrar algo) entraña un razonamiento y dos procesos: de deducción lógica⁶ y de persuasión.

El razonamiento es la articulación lógica entre los enunciados. En cuanto a la persuasión, es una característica de discurso didáctico, del que *El Criticón* es modelo⁷. Dubois, a propósito de esta clase de

⁶ El estudio que abordamos aquí es un trabajo lógico, y los lógicos, en opinión de Strawson, se preocupan de la transmisión de la verdad de una o varias proposiciones (tomadas como premisas) a otra proposición (tomada como conclusión), siempre y cuando esa transmisión tenga una cierta generalidad (Strawson, 1970: 29).

⁷ Este tipo de discurso, al que denominaremos discurso modelo, implica una estructura lingüística definible, la cual, a su vez, comporta un léxico determinado y ordenado mediante reglas de formulación. Pero además, en el eje mismo del discurso didáctico están la filosofía y la retórica. El discurso filosófico, como caso límite del discurso conceptual, defiende que la obra es sentido y origen de ese mismo sentido. Por su parte, la retórica agrupa las variantes estilísticas de la parte formal y realiza una

discurso, dice que es: «un conjunto de aserciones presentadas como objetivamente «verdaderas». El sujeto de enunciación desaparece a fin de permitir al lector que se identifique con él; no se trata de convencer (como en el discurso político) sino de dar esa persuasión como hecha [...] El discurso didáctico «enseña», es decir, formula aserciones que no se oponen a otras; no hay enfrentamiento, sino más bien un vacío enunciativo en el lector, que debe integrar a su propio discurso» (Dubois, 1969b: 120).

Por su parte, Ducrot, al referirse al lenguaje y a los procesos lógicos, admite que entre determinados enunciados del lenguaje ordinario existen relaciones de *inferencia*, de tal manera que si se admiten unos, hay que admitir forzosamente los otros. Y arguye que no se puede tener por verdadero «*algunos hombres son pícaros*» sin reconocer «*algunos pícaros son hombres*» (Ducrot, 1966: 3). En este caso hablamos de relaciones de inferencia lógica.

2. PUESTA EN PRÁCTICA DEL MÉTODO DE ANÁLISIS

2.1. El código narrativo o la formulación externa

Lo fundamental en esta primera parte del análisis es localizar quién habla y cuales son sus puntos de vista. En este pasaje de Gracián⁸ hay un narrador (N) y dos personajes.

2.1.1. *El narrador*

2.1.1.1. Actante.

YO: el narrador.

TÚ: el lector.

ÉL: el primer personaje, los grandes hombres, el hablar, la presentación del segundo personaje.

Puntos de vista del narrador.

función de «seducción» en la comunicación. Ambas ciencias están recogidas en el pasaje de Gracián.

⁸ Con el fin de no transcribir el texto entero (los casos en que basamos este estudio son frases pertenecientes al primer capítulo de la obra), remitimos a dos ediciones de *El Criticón*: la de Evaristo Correa Calderón, en Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa Calpe, 1971, y la de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1990, 4.^a edición.

2.1.1.2. Externo

Mediante un *discurso constativo*, señala la evidencia de una comprobación y corresponde a las zonas descriptivas del texto.

El narrador habla en este pasaje de un náufrago antes y después de arribar a tierra, siguiendo procedimientos objetivo-constitutivos:

«Desta suerte hería los aires con suspiros, mientras azotaba las aguas con los brazos...»

«pareció ir sobrepujando el riesgo...»

«Fluctuando estaba entre uno y otro elemento... cuando un gallardo joven... alargó sus brazos para recogerle en ellos...»

«en saltando en tierra selló sus labios en el suelo... y fijó sus ojos en el cielo...»

Como puede apreciarse, el discurso objetivo supone todo lo exterior a una persona: herir los aires, azotar las aguas, fluctuar, sobrepujar, alargar los brazos, sellar los labios, fijar los ojos, en fin, todo lo que implica una acción.

2.1.1.3 Interno

Realizado por un *discurso interpretativo*, es un procedimiento subjetivo bajo aspecto de juicio deductivo o inductivo, hecho a partir de premisas o de una observación previa. Suele ser el resultado de un razonamiento implícito:

«...que a los grandes hombres los mismos peligros o les temen o les respetan»

«...que como andan encadenadas las desdichas, unas y otras se introducen...»

«...gallardo joven al parecer y mucho más al obrar»

Dentro del interpretativo caben también las comparaciones, las metáforas y toda clase de calificaciones dadas a las cosas:

«...duras entrañas de su fortuna...» (los escollos)

«Tántalo de la tierra...» (el náufrago)

«amarras de un secreto imán...» (los brazos)

2.1.1.3.1. Apreciativo

La apreciación va marcada por un juicio que nadie puede verificar. Así, al comienzo de su discurso, el narrador exclama:

«Mas ¡ay!, que como andan encadenadas las desdichas...»
(¡ay! equivale a ¡cuidado!, es un consejo, una recomendación.)
«...acompañando la industria con Minerva»⁹
«amarras de un secreto imán...» (al referirse a los brazos)

2.1.1.3.2. Aproximativo

Es una variante del anterior. La apreciación va marcada por un juicio de aproximación. Es el caso de *más o menos, aproximadamente, casi, si se puede decir...*: «si acaso viviría destituido de aquellos dos criados del alma, el uno de traer y el otro de llevar recados...»

2.1.1.3.3. Juicio de valor

Siempre es una reflexión de carácter general. Es el caso de los proverbios y máximas¹⁰, que llenan *El Criticón*:

- a) «tanto pueden la costumbre y la crianza». Este enunciado es una conclusión o generalización a partir de dos premisas:
 - 1º: imitaba con propiedad los bramidos de las fieras y los cantos de las aves
 - 2º: se entendía mejor con los animales que con las personasconclusión: tanto pueden la costumbre y la crianza.
- b) «que donde no media el artificio, toda se pervierte la naturaleza»:

⁹ *Minerva* está aquí por inteligencia: «Mente, inteligencia que se supone residir en la cabeza, de la cual, según la fábula, nació armada Minerva, la diosa de la sabiduría» (*Diccionario de la Lengua Española*, 1970: 878). También puede significar capacidad intelectual y moral, esto es acompañando la acción al pensamiento. Obsérvese el empleo de la mayúscula por Gracián para subrayar el significado de la palabra.

¹⁰ Según Meleuc, la máxima, como el proverbio, enuncia un universal a propósito del hombre, pudiéndose conmutar por precepto, principio, axioma, sentencia. Los discursos didácticos suelen estar llenos de máximas, las cuales ponen en relación de maestro-alumno al enunciador y al receptor, porque el texto emitido tiene por fin intrínseco ser aceptado por el que lo recibe (Meleuc, 1969: 69).

1^a: brillaba la vivacidad de su espíritu
2^a: trabajaba el alma por mostrarse
conclusión: si no hay arte, se depraba la naturaleza.

2.1.2. *Discurso del primer personaje*

El autor hace hablar al primero de sus personajes: el náufrago.

2.1.2.1. Actantes

YO: el autor en el pensamiento del primer personaje

TÚ: el lector

ÉL: la vida, la muerte, la naturaleza, la malicia humana, el primer hombre, El Catón, la acción humana, la fortuna.

2.1.2.2. Objetivo-constativo

El náufrago le habla a la vida: «No hay cosa más deseada ni más frágil que tú eres, y el que una vez te pierde, tarde te recupera».

«...la audacia de los hombres halló puentes para trasegar su malicia».

«Todo cuanto inventó la industria humana ha sido perniciosamente fatal y en daño de sí misma».

Sin embargo, en esta parte son más abundantes los razonamientos, los trozos subjetivos:

2.1.2.3. Interpretativo

— «Muy propio es de la ignorancia pueril el llamar a todos los hombres padres y a todas las mujeres madres».

— «y del modo que tú hasta una bestia tenías por tal, creyendo la maternidad en la beneficencia, así el mundo... a cualquier criatura la llamaba padre y aun le aclamaba dios».

En el discurso del primer personaje aparece una nueva categoría: el *estimativo*, procedimiento por el que declara su posición respecto a una información dada. El algo que se piensa o se cree:

- «Madrastra se mostró la naturaleza con el hombre, pues lo que le quitó de conocimiento al nacer, le restituye al morir...».
- «¡Oh tirano mil veces de todo el ser humano aquel primero, que con escandalosa temeridad fio su vida en un frágil leño al inconstante elemento»¹¹.
- «En vano la superior atención separó las naciones con los montes y los mares...».
- «Desde hoy te estimaría como a perdida» (refiriéndose a la vida).

2.1.3. *Discurso del segundo personaje*

En cuanto al P₂, hay un gran equilibrio entre los modos objetivo y subjetivo, ya que tan pronto describe su encerramiento en el monte, los cuidados de la fiera y sus estratagemas para salir de él, como cae en un soliloquio, el monólogo de sus pensamientos en alto sobre su esencia y su existencia. Es común en este personaje la colocación de *objetivo* + *subjetivo*, es decir, el hecho externo e inmediatamente detrás un razonamiento:

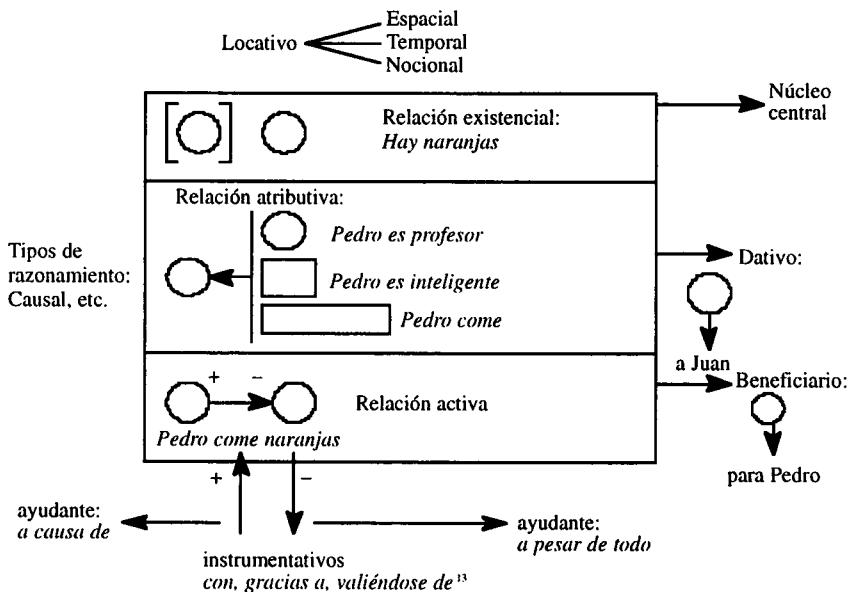
- «Me salteó de repente un tan extraordinario ímpetu de conocimiento (objetivo), que volviendo sobre mí comencé a reconocerme (interpretativo).
- «O bien: «¿Soy bruto como éstos?» (objetivo). «Pero no que observo entre ellos y entre mí palpables diferencias» (interpretativo).

2.2. *El cuadro argumentativo o la formulación interna*

Ésta es la parte fundamental de nuestro método de análisis. En 1.2.1. se vieron los actantes y la reducción sémica. Aquí sólo añadiremos un esquema concreto para analizar los distintos enunciados y una ampliación o explicitación del razonamiento.

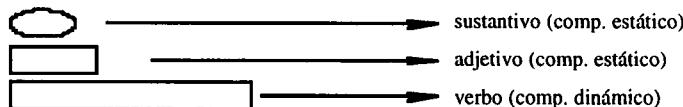
¹¹ Este último razonamiento, que podría ser apreciativo, vemos que es interpretativo pues el *que* causal encierra una deducción.

2.2.1. Resumimos en un cuadro el funcionamiento de las entidades y los comportamientos según Pottier¹²:



En todo propósito hay un elemento conceptual (entidad): , que sirve de base a otra esfera conceptual que se combina con el primer elemento:

En lengua hay tres comportamientos:



2.2.2. Ampliación del razonamiento

Los modos que vamos a desarrollar seguidamente son:

¹² El gráfico de esta página (y sig.) está tomado de las clases del profesor Pottier sobre *Linguistique* en la Universidad de la Sorbona, París, curso 1972-1973.

¹³ Conviene hacer una precisión acerca de la diferencia entre el instrumentativo y el ayudante, ya que, mientras el primero es más extenso, por ejemplo: «*lo mató con un cuchillo*», el segundo está más integrado, es interno, como en: «*a causa del temporal, no pudo venir*».

1. Asertivo

- Presupositivo
 - Evidencial
 - Intensivo
 - Implicativo
 - Explicativo {
 - final
 - causal
 - analógico} {
 - comparativo
 - metafórico} {
 - semejanza
 - diferencia}
 - Contrastivo
 - Consecuencial

2. No-asertivo

- Hipotético-supositivo
 - Restrictivo

2.2.2.1. Asertivo

La aserción, junto con la interrogación y la apelación, es una de las formas sintácticas condicionadas por la enunciación. Trata de comunicar una certeza, y los instrumentos específicos que la expresan son los adverbios *sí* o *no*; por eso sus dos variantes son afirmar o negar, propias de las frases declarativas. Dentro de la aserción caben discursos iniciados con «*yo pienso que*», «*yo afirmo que*», o «*yo no creo que*».

Entre las clases del asertivo se cuentan:

El *presupositivo*: el caso de la presuposición. Presuponer es «suponer la existencia o realidad de algo como base para desarrollar un argumento o para actuar de cierta manera» (María Moliner: t. II, 838): *presumo que me imagino que*. Frente a éste, el *evidencial* se da cuando el hecho no deja lugar a dudas, y va iniciado por un «*no es de sorprender que*», «*no es de extrañarse*».

En el *intensivo* entran todos los procedimientos de puesta de relieve, de realce de lo dicho: «*hay que señalar que*», «*es necesario notar, subrayar que*», e incluso el «*pues*», no causal sino ilativo. El *implicativo* encierra el esquema «*si...entonces*», que es puramente conceptual.

es decir, que no aparece en la forma sino en el contenido. Por ejemplo: «*pregunte su precio y quedará sorprendido*» (si usted pregunta su precio, (entonces) quedará sorprendido) (X provoca Y).

Opuesto al implicativo está el *explicativo* con sus tres variantes:

a) El *causal* es el más representativo. La explicación se da por medio de un *pues*, *porque*, *puesto que* u otro nexo equivalente, o simplemente el *que* causal. La causa va siempre detrás, en la segunda proposición, y el fin, delante. Ejemplo: *no me atrevo a decirle el precio, porque quizás Vd. es de los que no comprarían*.

b) *Final*: lleva la causa delante y el fin detrás. Se introduce con «*para que, a fin de que*», y variantes como «*esto es por lo que*», «*de aquí es que*», etc., próximas a indicar consecuencia.

c) *Analógico*: Supone una identidad entre los términos, expresada:

- Con relator. Es el caso de la comparación: «*Dientes como perlas*»
- Sin relator. Es el caso de la metáfora: «*Mi asistenta es una perla*»

El *contrastivo*, opuesto a la identidad, funciona por oposición: «*Pedro es alto, Luis es bajo*». El razonamiento contrastivo es el caso de la antítesis.

2.2.2.2. No-asertivo

Si la aserción era la afirmación o la negación, la no-assertión es la duda, la incertidumbre, la restricción.

Subclases: El *hipotético-supositorio*¹⁴ indica suposición, hipótesis: «*admitamos que*», «*supongamos que*». El *restrictivo* supone contraste, por lo que es muy cercano al contrastivo, aunque no incluye oposición como aquél: «*nos ceñiremos a, nos contentamos con*», y también el uso del *pero* adversativo.

¹⁴ *Suponer*: «considerar como existente cierta cosa, circunstancia, etc., que es base o punto de arranque para un razonamiento o consideración. Supongamos que el ángulo en O es igual al ángulo en O'». Así lo define el *Diccionario de María Moliner*, t. II: 1237. Sin duda, estamos ante la hipótesis. (Nótese qué próxima está la suposición de la presuposición: epígrafe 2.2.2.1).

3. CASOS PRÁCTICOS DE ANÁLISIS¹⁵

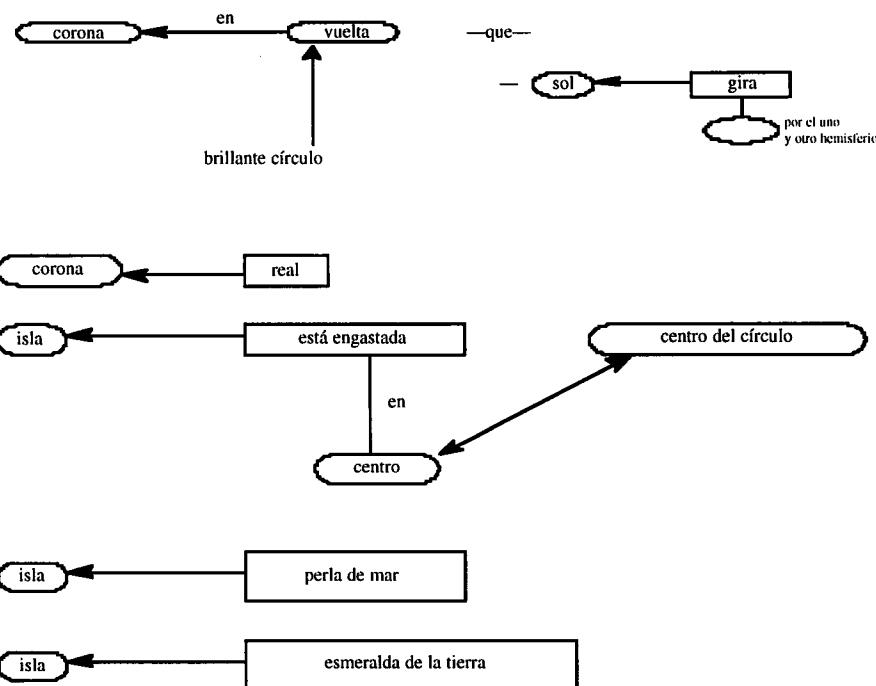
1. *Era ya real corona suya la mayor vuelta que el sol gira por el uno y otro hemisferio, brillante círculo, en cuyo cristalino centro yace engastada una pequeña isla, o perla del mar o esmeralda de la tierra.*

— Actantes:

$A_1 = \text{vuelta}$

$A_2 = \text{corona}$

— Esquema lógico-semántico:



¹⁵ Los enunciados que transcribimos del pasaje de *El Criticón* y que analizamos a continuación pertenecen al primer capítulo de la obra maestra de Gracián y, en origen, formaron parte de un trabajo que estudiaba el capítulo entero dividido en 70 casos. Dados los límites que impone un artículo, no examinaremos más que diez. Por supuesto, hemos elegido algunos de los más representativos.

— Tipo de razonamiento:

F.E.¹⁶ = constativo + interpretativo + constativo + interpretativo

F.I. = explicativo - causal

R. = metáforas:

isla = *perla de mar*

= *esmeralda de la tierra*

vuelta = *brillante círculo*

= hipérboles = *real corona suya la mayor vuelta* (del sol)

= *en cuyo centro yace, engastada una isla.*

2. *¡Oh vida, no habías de comenzar, pero ya que comenzaste no habías de acabar!*

— Esquema lógico-semántico¹⁷:

[Vida no-comenzar = ¡ojalá no comenzaras!, no debías de comenzar, pero ya que vida comenzar, entonces vida no-acabar = no debías terminar].

— Razonamiento:

F.E. = estimativo + interpretativo

F.I. = restrictivo + causal + contrastivo

R. = antítesis: *comenzar / acabar*

3. *Parecía la muerte teatro angosto de sus tragedias la tierra y buscó modo cómo triunfar en los mares, para que en todos elementos se muriese*

— Esquema lógico-semántico:

[Muerte creer que tierra <— teatro de tragedias <— angosto, y (= por eso) muerte triunfar (locución espacial: *en el mar*) para muerte reinar en todas partes]

¹⁶ Las tres siglas empleadas corresponden a Formulación Externa, Formulación Interna y Retórica.

¹⁷ Por mor de la extensión a partir de este enunciado, no daremos el esquema lógico-semántico en gráfico, como en el enunciado 1, sino sólo su sentido lógico entre corchetes.

— Razonamiento:

F.E. = interpretativo

F.I. = consecuencial + final

R. = metáfora:

tierra = *teatro*

= prosopopeyas:

parecía la muerte

la muerte buscó modo cómo triunfar...

4. *¡Oh suerte, oh cielo, oh fortuna, aún creería que soy algo, pues así me persigues, y cuando comienzas no paras hasta que apuras!*

— Esquema lógico-semántico:

[Náufrago creer ser algo (locución temporal: todavía), pues fortuna perseguir náufrago (locución nocional: *así*), y si fortuna comenzar, entonces fortuna no-acabar (locución nocional: *hasta apurar*)].

— Razonamiento:

F.E. = interpretativo + interpretativo

F.I. = causal + implicativo

R. = paronomasia: *no paras hasta que apuras*

5. *Desta suerte hería los aires con suspiros, mientras azotaba las aguas con los brazos, acompañando la industria con Minerva*

— Esquema lógico-semántico:

[Náufrago + herir - aires + con suspiros, náufrago + azotar - aguas + con brazos (ACCIÓN) - náufrago + acompañar - industria (acción)¹⁸ + con Minerva (pensamiento) (PENSAMIENTO)].

— Razonamiento:

F.E. = objetivo + apreciativo

F.I. = contrastivo

R. = antítesis: *aires / aguas, brazos / suspiros, industria / Minerva, pensamiento / acción*

¹⁸ En los casos que sea necesario aclarar el significado de una palabra, colocaremos, como ahora, la llamada etiqueta sémica entre paréntesis.

6. Discurrió más el discreto náufrago: si acaso viviría destituido de aquellos dos criados del alma, el uno de traer y el otro de llevar recados: el oír y el hablar. Desengañole presto la experiencia, pues al menor ruido prestaba atenciones prontas, sobre el imitar con tanta propiedad los bramidos de las fieras y los cantos de las aves, que parecía entenderse mejor con los brutos que con las personas.

— Esquema lógico-semántico:

[Náufrago discurrir (suponiendo) isleño destituido (privado) del oír y el hablar; oír y hablar, criados del alma; experiencia desengañar náufrago, pues isleño + prestar atención, (percibir) ruidos, isleño + imitar - bramidos de fieras, isleño + imitar - cantos de aves, tanto que isleño entenderse con brutos +, isleño entenderse con personas -]

— Razonamiento:

F.E. = aproximativo + objetivo + interpretativo + juicio de valor

F.I. = hipotético-supositorio: ausencia de expresión verbal en isleño + restrictivo + causal (imitaba bramidos y cantos) + consecuencial: isleño, expresión verbal hacia animales + comparativo + contrastivos

R. = metáfora: (oír y hablar) = *criados del alma*

= antítesis: *oír / hablar, traer / llevar, fieras / aves, bramidos / cantos, brutos /*

personas

= comparación: *entenderse mejor con los brutos que con las personas*

7. Comenzó por los nombres de ambos, proponiéndole el suyo, que era el de Critilo, imponiéndole a él el de Andrenio¹⁹, que llenaron bien el uno en lo juicioso, el otro en lo humano

— Esquema lógico-semántico:

[Náufrago nombrarse a sí mismo Critilo y nombrar Andrenio a joven, Critilo porque + juicioso, Andrenio porque - humano]

¹⁹ Critilo y Andrenio son los nombres dados por el autor a los dos personajes protagonistas que inician su peregrinaje por la vida. El primero es el que sabe juzgar la verdad de los hombres y las cosas; el segundo Andrenio, simboliza el hombre común que todos llevamos dentro, su ignorante, sujeto a las pasiones. El propio Gracián se encarga de aclarárnoslo inmediatamente: «que llenaron bien, el uno en lo juicioso, el otro en lo humano».

— Razonamiento:

F.E. = objetivo + interpretativo

F.I. = causal + contrastivo

R. = antítesis: *Critilo / Andrenio*

*juicioso / humano*²⁰

8. *Tú, Critilo, me preguntas quién soy y yo deseo saberlo de tí. Tú eres el primer hombre que hasta hoy he visto y en tí me hallo retratado más al vivo que en los mudos cristales de una fuente, que muchas veces mi curiosidad solicitaba y mi ignorancia aplaudía*

— Esquema lógico-semántico:

[Andrenio retratarse en Critilo + Andrenio retratarse en fuente —que— curiosidad solicitar e ignorancia aplaudir]

Mas si quieres saber el material suceso de mi vida, yo te lo referiré, que es más prodigioso que prolijo.

— Esquema lógico-semántico:

[Mas si tu quieres saber vida material mia, entonces yo contar vida mia a tí, vida prodigiosa mia, vida prolja (larga) mia].

— Razonamiento:

F.E. = apreciativo + apreciativo + objetivo

F.I. = restrictivo + causal + comparativo + implicativo + contrastivo + restrictivo

R. = prosopopeyas:

mudos cristales

mi curiosidad solicitaba

mi ignorancia aplaudía

= paronomasia: *más prodigioso que prolijo*

= antítesis: *tú / yo*

²⁰ Los enunciados que siguen (8, 9 y 10) corresponden al diálogo entre los dos personajes: el naufrago Critilo y el salvaje Andrenio que convivía con los animales. Los tres están puestos en boca de Andrenio.

= comparaciones: *en tí me hallo retratado más al vivo que en los mudos cristales de una fuente más prodigiosa que prolja (la vida de Andrenio)*

9. A los principios no sentía tanto aquel penoso encerramiento; antes con las interiores tinieblas del ánimo desmentía las exteriores del cuerpo y con la falta de conocimiento disimulaba la carencia de la luz, si bien algunas veces brujuleaba unas confusas vislumbres que dispensaba el cielo, a tiempos, por lo más alto de aquella infausta caverna.

— Esquema lógico-semántico:

[Andrenio soportar encerramiento _ penoso, loc. temporal: *al principio*, porque Andrenio + desmentir (negar) - las tinieblas del alma con las del cuerpo, porque Andrenio + disimular (ocultar) - la falta de luz (falta de conocimiento), pero + brujulear vislumbres (descubrir reflejos), loc. temporal: (algunas veces) por lo más alto de la cueva, vislumbres que el cielo + dispensar (derramar), loc. temporal: *a tiempos* (de vez en cuando)]

— Razonamiento:

F.E. = objetivo + objetivo

F.I. = causal + contrastivo + restrictivo + contrastivo

R. = antítesis: *encerramiento / vislumbres, tinieblas del ánimo / tinieblas del cuerpo*

carencia de luz / ímpetu de conocimiento

= prosopopeya: *que dispensaba el cielo*

10. Una cosa puedo asegurarte: que con que imaginé muchas veces y de mil modos lo que habría acá afuera, el modo, la disposición, la traza, el sitio, la variedad y máquina²¹ de cosas, según lo que yo había concebido, nunca atiné con el orden, variedad y grandeza desta gran fábrica que vemos y admiramos.

— Esquema lógico-semántico:

²¹ Máquina tiene aquí el sentido figurado que registra el diccionario de multitud y abundancia. Según el *Diccionario de Autoridades*: «*Machina*»: Se toma también por muchedumbre, copia y abundancia de alguna cosa: y así se dice huvo gran machina de gente, tengo una machina de libros» (t. II, 445).

[Critilo concluye poder asegurar algo: aunque imaginó, loc. temporal: *muchas veces*, la disposición y máquina (variedad) de las cosas, no atinó (acertó) con el orden y la grandeza, (loc. temporal: nunca), del grande y admirable mundo.

— Razonamiento:

R.E. = objetivo + objetivo

F.I. = intensivo + contrastivo

R. = metáfora: (*máquina* = universo)

= antítesis: *imaginar / no atinar*

CONCLUSIONES

Las pautas teóricas y la aplicación del método al corpus nos lleva a poder construir el perfil razonativo del autor a través de los razonamientos más frecuentes.

1. *Conclusión sobre las clases de razonamiento.*

Éste es el recuento numérico sobre los diez casos examinados:

1. Objetivo-constativo: 10

2. Subjetivo:

Interpretativo: 6

Apreciativo: 3

Aproximativo: 1

Estimativo: 1

Intensivo: 1

Juicios de valor: 1

Implicativo: 2

Explicativo

{ Causal: 6
Final: 1

Consecuencial: 2

Comparativo {
 Semejanza: 3
 Contrastivo: 9

Total del subjetivo: 41

3. No-asertivo:

Hipotético: 1

Restrictivo: 5

Por orden de prioridad y abundancia:

1º Interpretativo: 41

Los tres primeros 2º Constativo: 10

 3º Restrictivo: 5

Conclusión de esta parte: mayor frecuencia del subjetivo, y dentro de éste, del contrastivo. El causal, el apreciativo y el comparativo también juegan un papel importante.

2. *Conclusión sobre los procedimientos retóricos:*

Antítesis: 17

Metáforas: 6

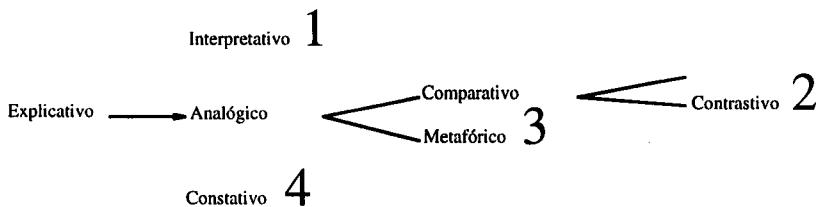
Prosopopeyas: 5

Comparaciones: 3

Hipérboles: 2

Paronomasias: 2

3. Si sumamos las clases de razonamientos con las técnicas de discurso, la jerarquía es como sigue:



Es decir, hallamos en Gracián un claro predominio de lo subjetivo, y dentro de éste, de oposiciones y metáforas sobre el constativo.

En Gracián, el procedimiento que engloba al resto es el *argumentativo*, de carácter subjetivo, ya que, de hecho no existe, lingüísticamente, modo objetivo de desarrollar una argumentación. La elección de las diferentes proposiciones, su articulación y su formulación retórica son relativas al *YO* y, por tanto, subjetivas. Es el caso de Gracián y discursos del XVII hasta el positivismo del XIX.

En definitiva, el procedimiento argumentativo es el que configura, en líneas generales, los discursos de tipo didáctico, como el de *El Criticón*, y, en esa medida, constituye una pauta a seguir en el ámbito de los procesos lógicos del razonamiento.

Referencias bibliográficas

- BENVENISTE, E. (1970). «L'appareil formel de l'énonciation». *Langages* 17, 12-18.
- BOBES, M.C. (1979). *La semiótica como teoría lingüística*. Madrid: Gredos.
- DUBOIS, J. (1969a). «Énoncé et énonciation». *Langages* 13, 100-110.
- (1969b). «Léxicologie et analyse de l'énoncé». *Cahiers de Léxicologie* XV, 115-126.
- DUCROT, O. (1966). «Logique et linguistique», *Langages* 2, 3-30.
- GRACIÁN, B. (1971). *Baltasar Gracián. El Criticón*. Madrid: Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 3 vols.
- HARRIS, Z. (1952). *Discourse Analysis*.
- HUSSERL, E. (1982). *Investigaciones lógicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- JAKOBSON, R. (1966). *Éssais de linguistique générale*. París: Minuit (Vers. esp. E. Bombín y F. Piñero (eds.). Madrid: Gredos, 1972).
- KRISTEVA, J. (1978). *Semiotica*. Madrid: Espiral (M. Arencibia, ed.).
- MELEUC, S. (1969). «Structure de la maxime». *Langages* 13, 69-94.

- PEIRCE, Ch.S. (1931-1958). *Collected Papers of Sanders Peirce*, vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss and A.W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press.
- (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus (A. Sercovich, ed.).
- POTTIER, B. (1967). *Présentation de la linguistique*. Paris: Klincksieck. (Vers. esp. A. Quilis. Madrid: Alcalá, 1968).
- STRAWSON, P.F. (1970). «Frase y acto de habla». *Langages* 17, 19-33.
- SUMPF, J. y DUBOIS, J. (1969). «Problèmes de l'analyse du discours», *Langages* 13, 3-7.
- TODOROV, T. (1970). «Problèmes de l'énonciation». *Langages* 17, 3-11.
- VOLOSHINOV, B. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- WITTGENSTEIN, L. (1953). *Philosophical Investigations*. New York.
- (1957). *Tractatus logicus-philosophicus*. Madrid: Revista de Occidente.

POÉTICA DE LA NOVELA HISTÓRICA COMO GÉNERO LITERARIO

Celia Fernández Prieto

I.B. Blas Infante
Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

Todo género literario se presenta como un fenómeno histórico que funciona como un modelo de escritura para los autores y como horizonte de expectativas para los lectores. De la existencia de los géneros da cuenta además el discurso crítico integrado en las actividades de postprocesamiento (S.J. Schmidt, 1980) de las prácticas literarias. Desde estos supuestos, el género literario se define como una categoría pragmática, sustentada en el carácter institucional de la literatura, que desempeña un papel fundamental en el proceso de la comunicación literaria, tanto en el plano de la producción como en el de la recepción, y como una categoría textual pues el género se constituye en y por el texto mediante la aparición de una serie de marcas o señales (Fowler, 1982: 106) que afectan a los niveles

semántico, sintáctico y pragmático del discurso¹. En este sentido, las marcas pueden ser entendidas como un sistema de convenciones que funcionan no como meras señales clasificadorias que indican la pertenencia de la obra al género, sino como elementos de referencia genérica con los que se construye la dimensión genérica propia de cada texto particular. Los textos que se incluyen en la serie textual sirven de pauta genérica para la producción², pero el género no es algo dado, previo a la obra, sino que se conforma en el propio texto aunque para ello se utilicen materiales, formas, temas, estilos, ya institucionalizados en el referente genérico (F. Cabo, 1992: 241).

La complejidad del fenómeno genérico requiere que su estudio sea abordado desde —al menos— una triple perspectiva: histórica, crítica y teórica. Este trabajo se centra casi exclusivamente en la perspectiva teórica pues trata de proponer una poética del género, elaborada a partir de la abstracción de una serie de rasgos presentes en un amplio corpus de novelas históricas, representativo de la evolución del género desde sus primeras muestras en el XIX hasta la actualidad. No se pretende ofrecer un modelo ideal, un *architexto* al que las obras tendrían que ajustarse para ser consideradas como novelas históricas. Al contrario, se quiere respetar el dinamismo y la labilidad esenciales del fenómeno genérico y para ello se plantea un modelo de rasgos mínimos y de gran rentabilidad semiótica que permita observar la continuidad de una tradición genérica viva y fecunda, y a la vez un modelo lo suficientemente flexible y versátil como para ser usado y manipulado por diferentes autores, adaptado a estéticas literarias muy diversas, permeable a los cambios ideológicos del horizonte de recepción, y combinado con otros referentes genéricos (por ejemplo con la novela de aventuras, de misterio, de tesis, picaresca, policiaca o de aprendizaje). Dejamos, pues, para

¹ Fernando Cabo (1992: 310) distingue los conceptos de género autorial, género de la recepción y género crítico, y considera al primero como el género textual por excelencia, «el identificado con la intención enunciada del autor y, por ello, el dependiente de un *mundus significans* histórico que es el de la producción del texto. Se trata de un referente institucional literario construido por el texto a partir de ciertas marcas que cabe entender como índices ilocucionarios. El género autorial, por otra parte, depende en su construcción de géneros de la recepción y críticos previos, a pesar de ser él mismo resultado del texto, y, por tanto, posterior a él».

² «Les textes fonctionnant comme modèle générique sont en quelque sorte présents dans le texte par rapport auquel ils remplissent cette fonction, non pas bien entendu en tant que citation (donc, intertextualité), mais en tant qu'ossature formelle, narrative, thématique, idéologique, etc.» (Schaeffer, 1983: 202).

otra ocasión³ la descripción diacrónica del género de la novela histórica.

Antes de pasar a los rasgos textuales, no podemos desdeñar la importancia que para la filiación genérica de un texto poseen los elementos *paratextuales* detenidamente estudiados por Gérard Genette (1982, 1987). En general, los autores de novelas históricas han mostrado una clara conciencia genérica que les ha llevado a informar explícitamente al lector sobre su proyecto semántico y pragmático, a matizar su posición respecto de otros textos de la serie y a precisar el contrato genérico trazando desde las primeras páginas de la novela una estrategia de lectura.

A lo largo de la historia del género se detecta el predominio de títulos muy denotativos (Leo H. Hoek, 1981:171) tales como el nombre propio del personaje histórico protagonista, o la referencia directa ya a la época del pasado en que transcurre la acción, ya al acontecimiento histórico evocado, que se acompañan a menudo de subtítulos o de títulos secundarios que precisan los datos cronológicos de la acción narrada.

Destaca también la frecuencia con que los autores se valen de prólogos y epílogos para justificar el uso que han hecho de los materiales históricos, para declarar sus fuentes y para defender la autonomía y los derechos de la ficción. Por otra parte, la trayectoria de la novela histórica ha estado jalona da de debates, y cuestionamientos casi permanentes no sólo por parte de críticos y lectores, sino incluso por los propios autores⁴. Así pues, nos hallamos ante un género que ha producido un gran número de textos teóricos que contienen reflexiones metagenéricas de gran interés para hacer el seguimiento de las posiciones que adoptan autores y lectores frente a esa tradición textual y para comprobar la interacción de la novela histórica con otros discursos culturales, fundamentalmente la historiografía y los códigos ideológicos.

³ Este artículo ofrece un resumen de uno de los capítulos de un libro en preparación sobre el género de la novela histórica, en el que estudio ampliamente tanto la dimensión histórica del género como su conceptualización teórica. El corpus se compone de setenta novelas que recorren la historia del género, desde Scott a Saramago.

⁴ Recordemos el famoso artículo de Alessandro Manzoni «Del Romanzo storico e, in genere, de`componimenti misti di storia e d'invenzione», escrito en torno a 1831 aunque publicado en 1850, en el que declara la imposibilidad del género, la descalificación de la novela histórica que hace Ortega y Gasset en *Ideas sobre la novela* (1925), o, en fin, las jugosas reflexiones de Umberto Eco en su libro *Apostillas a El Nombre de la rosa* (1983).

2. POÉTICA DE LA NOVELA HISTÓRICA

La poética de la novela histórica se sustenta en tres rasgos constitutivos, los dos primeros de carácter semántico y el tercero pragmático⁵.

El primero, el más evidente y característico, es la coexistencia en el universo diegético de personajes, acontecimientos y lugares inventados con personajes, acontecimientos y lugares procedentes de la historiografía, esto es, materiales que han sido documentados y codificados previamente a la escritura de la novela en otros discursos culturales a los que se reputa de históricos⁶.

El segundo es la localización de la diégesis en un pasado histórico concreto, datado y reconocible por los lectores merced a la representación de los espacios, del ambiente cultural y del estilo de vida característicos de la época.

El tercer rasgo genérico, índice fundamental para la configuración del lector implícito y para la propuesta del pacto narrativo propio del género, consiste en la distancia temporal abierta entre el pasado en que se desarrollan los sucesos narrados y actúan los personajes, y el presente del lector implícito y de los lectores reales. La novela histórica no se refiere a situaciones o personajes de la actualidad, sino que lleva a sus lectores hacia el pasado, hacia realidades más o menos distantes y documentadas históricamente.

De los rasgos señalados se deduce el decisivo papel que en la producción y en la recepción de este tipo de discurso narrativo juega la enciclopedia histórica y cultural de los lectores. La novela histórica se construye orientada hacia unos destinatarios a los que supone dotados de un determinado saber sobre el asunto histórico elegido. El discurso se forja desde y sobre esa competencia o ese saber supuestamente

⁵ La separación entre lo semántico y lo pragmático se vuelve aquí de tan forzada, casi insostenible, desde el momento en que el atributo de «histórico» es una categoría no ontológica sino pragmática, cultural y social. Confiamos en que se entienda que sólo por razones de análisis y de exposición aparecen desligados los dos aspectos del discurso, que actúan de modo inseparable tanto en la producción como en la recepción de las obras del género.

⁶ Entendemos aquí por personajes o acontecimientos históricos aquellos cuya naturaleza ontológica no ha sido cuestionada por los historiadores y cuya existencia histórica ha quedado atestiguada en documentos consensuadamente fiables; son acontecimientos o personajes ficticios aquellos que, ontológicamente hablando, no dependen de ningún referente extratextual o histórico. No se olvide, sin embargo, que la novela histórica afirma la existencia en pie de igualdad de los dos tipos de entidades (Albert W. Halsall, 1984).

compartido: por un lado, lo confirma, lo corrobora, y lo respeta al menos en el grado suficiente para hacerlo activo en el texto (el lector reconoce lo que ya conoce, encuentra lo que espera); por otro lado, lo amplia, lo matiza, lo completa, incorporando aquella información que es más improbable que la generalidad de los lectores posea y que sin embargo es necesaria para la conformación de la diégesis, o para la comprensión de la acción y de las conductas de los personajes (que dependen en mayor o menor medida del extratexto historiográfico del que proceden); y, en fin, lo reelabora utilizando los procedimientos de la ficción y las reglas genéricas, e incluso puede cuestionarlo, desmontarlo o subvertirlo. Pero siempre, haga el uso que haga de esa competencia, se alimenta de ella, la necesita para funcionar como tal novela histórica.

Cada uno de estos tres rasgos determina toda una serie de problemas compositivos, de estrategias narrativas y de opciones estructurales muy varios que, sin pretensión de exhaustividad, vamos a comentar.

2.1. Coexistencia de lo histórico y lo inventado

La coexistencia en el universo ficcional de lo histórico y de lo inventado da lugar al hibridismo del género y sustenta la ambigüedad del pacto de lectura, cuyos términos varían según el mayor o menor compromiso que la novela contraiga con la documentación histórica.

Conviene aclarar en primer lugar que la calificación de un personaje o de un acontecimiento como *histórico* no depende tanto de su realidad o de su existencia empírica cuanto de su inclusión en un discurso histórico (elaborado según los criterios culturales, ideológicos y epistemológicos del historiador). Esto significa que los personajes y los acontecimientos históricos son construidos como *personajes* y como *acontecimientos* en y por la historiografía (cfr. Paul Ricoeur, 1983, 1984, 1985). No la preceden sino que resultan de ella. Los personajes históricos se fijan en la memoria colectiva a partir de las narraciones históricas mediante una serie de rasgos que se vuelven signos de su identidad y que nos permiten reconocerlos. Uno de estos rasgos es el nombre propio; Umberto Eco (1976:162) asoció el problema de la denotación de los nombres propios con el concepto de *semema* como *encyclopedia*:

Si la representación del semema asigna a una unidad cultural todas aquellas propiedades que, de forma concordante, se le atribuyen en una cultura determinada, nada está mejor descrito en todos sus particulares que la unidad correspondiente a un nombre propio. Eso ocurre ante todo en el caso de los nombres de personajes históricos: cualquier enciclopedia nos dice todo lo que es esencial saber para identificar la unidad cultural /Robespierre/, unidad situada en un campo semántico muy preciso y compartido por culturas diferentes (al menos por lo que se refiere a las denotaciones; pueden variar las connotaciones, como ocurre con /Atila/ que recibe connotaciones positivas sólo en Hungría).

El nombre del personaje histórico incorporado al mundo ficcional genera unas expectativas en el lector diferentes a las que pueda generar un personaje imaginario, cuya existencia comienza en el instante en que es nombrado en el texto por el narrador o por otro personaje. El nombre propio pulsa resortes de la memoria, activa redes connotativas que integran la competencia cultural de los lectores y plantea determinadas restricciones al novelista como veremos. Ahora bien, el personaje sólo funciona como histórico en tanto que es reconocido como tal por los lectores, es decir, siempre que exista un código común al escritor y a su público⁷. Con el paso del tiempo, al cambiar los contextos culturales, puede ocurrir que los lectores ya no estén en condiciones de reconocer a esas entidades como pertenecientes a la Historia y por tanto las entiendan como ficcionales, dejando sin activar su dimensión histórica.

La utilización en el universo ficcional de entidades históricas destacadas y presentes en la enciclopedia cultural de los lectores impone ciertas restricciones al novelista, que aumentan proporcionalmente al grado de protagonismo que les confiera. El desarrollo y el desenlace de un acontecimiento histórico así como la trayectoria biográfica fundamental del personaje están trazados de antemano y los lectores esperan verlos confirmados en la novela (cfr. Turner, 1979: 344 y Rubin Suleiman, 1983: 149). El novelista deberá respetar los rasgos esenciales del personaje o del acontecimiento histórico que hagan posible su identificación por el lector. Según Roman Ingarden (1931: 207), si buscamos un caso en que los *objetos* figurados en una obra literaria puedan ser considerados como «una representación de algo» nos saldrían al paso las llamadas novelas históricas. En ellas se habla

7 Como bien advierte Carlos Reis (1992:145), desde una perspectiva pragmática «le fonctionnement du roman historique en tant que tel est possible dans la mesure où le public auquel il s'adresse (un public qui, bien sûr, n'est pas formé exclusivement par des historiens) est capable d'identifier certaines situations et entités historiques, mais probablement pas n'importe quelles situations et entités historiques».

de personajes y acontecimientos que el lector sabe que efectivamente han existido, y a pesar de la diferencia de principio que separa a los Julio César, Felipe II o Napoleón reales de los que aparecen en una novela, estos últimos

doivent-selon leur teneur- être suffisamment déterminés pour pouvoir tenir le rôle, si l'on peut s'exprimer ainsi, des vraies personnes, imiter leur caractère, leurs actions, leur situation existentielle et se comporter tout à fait comme eux.

Ils doivent donc avant tout être des copies des personnes (choses, événements) qui ont existé et agi; mais en même temps ils doivent représenter (repräsentieren) ce qu'ils copient.

Por tanto, el mundo ficcional de la novela histórica queda sometido a una serie de restricciones de carácter semántico-pragmático desde el momento en que se elabora con entidades públicas y conocidas en la enciclopedia de los lectores. Ahora bien, la novela histórica, como novela que es, no está obligada a seguir con exactitud los datos históricos ni a respetar las versiones oficiales de acontecimientos o de personajes. El género requiere una base histórica documentada, pero admite diferentes grados de compromiso con ella, desde las novelas que exhiben sus fuentes de información y se ajustan con rigor a los datos históricos subordinando a ellos los demás componentes del mundo ficcional (lo que se ha llamado historia novelada), hasta las que alteran conscientemente su base histórica rompiendo las expectativas del lector en función de proyectos semántico-ideológicos y de designios estéticos diversos⁸. Entre estos extremos cabe una extensa gama de combinaciones y posibilidades de juegos ficcionales que requieren matizar los contratos genéricos en cada caso⁹.

2.2. El contrato de lectura de la novela histórica

La novela histórica, precisamente por la doble naturaleza de sus componentes diegéticos (históricos e inventados) y por su proyecto

⁸ La alteración de los datos históricos necesita, para producir sentido, ser captada por el lector. Si no es así, tal distorsión resultaría inadvertida y el efecto de sentido fracasado.

⁹ Albert W. Halsall (1984: 82) considera que en las novelas históricas «historicité et invention créent une cohérence diégétique dont la diversité et l'ambigüité réclament l'emploi du carré sémiotique, si l'on veut être sûr d'en couvrir économiquement toutes les combinaisons possibles». Para ello traza un esquema de cinco categorías de textos cuyos polos extremos son historicidad y fictividad.

semántico de reescribir la historia desde la ficción, propone un contrato de lectura híbrido, ambiguo. La ficcionalidad es una categoría pragmática, establecida en el proceso comunicativo por quienes participan en él y que caracteriza convencionalmente determinadas prácticas comunicativas. El contrato de ficcionalidad que funciona en la comunicación literaria significa fundamentalmente que queda en suspenso el pacto de veridicción que rige en los discursos referenciales. El autor no se compromete a respetar ni la verdad moral de la sinceridad ni la verdad lógica de la referencia; por ello, no requiere credibilidad en su palabra ni en su relato. La regla fundamental de la ficción novelística no es, como precisa Martínez Bonati (1992:66), «el aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, el aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de otro, de una fuente de lenguaje (lo que Bühler llamó «origo» del discurso) que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria». En la novela histórica el pacto de ficcionalidad se asegura en el nivel pragmático en cuanto que la fuente del lenguaje de la novela histórica es una fuente ficticia, un narrador que no es el autor y que pertenece al mundo imaginario creado por el texto.

Ahora bien, la ficcionalidad tiene una dimensión semántica pues las novelas crean mundos ficcionales en los que intervienen personajes y suceden acontecimientos en un tiempo y un espacio configurados narrativamente. Desde esta perspectiva, la novela histórica ofrece una diégesis cuya consistencia está basada en la representación de hechos, situaciones o personajes que ya han sido narrados en otros textos y cuya existencia empírica ha quedado atestiguada en esos mismos textos, de manera que el lector los reconoce porque forman parte de su enciclopedia cultural y los remite a un marco referencial extensional.

Sabemos que el presupuesto de ficción no excluye la aparición en el texto de elementos que puedan ser referidos por el lector a un marco referencial extratextual; lo que sí excluye, según precisa S.J. Schmidt (1980: 214-15), es que el lector se sirva como criterio para determinar la relevancia del comunicado literario su «reproducción de la realidad». Sin embargo, este tipo de referencialidad juega un papel fundamental en la conformación diegética de la novela histórica pues funciona como soporte para la coherencia de su mundo narrativo, así como para la configuración de las estrategias de lectura. Es decir, funciona en los niveles semántico y pragmático, determinando desde ellos la estructura sintáctico-semántica del texto. En consecuencia, hay en

este género un cierto desajuste entre una ficcionalidad asegurada pragmáticamente y un contenido narrativo que remite a otros discursos y está cargado de instrucciones referenciales (nombres propios registrados en la enciclopedia histórica o cultural, datos cronológicos, descripciones de lugares muy detalladas, exhibición de informaciones o de conocimientos históricos, etc.), y que incluso puede ser verificado por los lectores o al menos contrastado con las versiones historiográficas más o menos oficiales¹⁰. En este hibridismo del pacto de la novela histórica radica precisamente su gran atractivo para el público consumidor del género; por supuesto, la novela histórica documentada, que respeta los datos de la época, del personaje y de los sucesos novelados, es la que muestra con mayor intensidad este carácter híbrido al ofrecerse como una versión de los sucesos que compite con las versiones historiográficas. En otros casos, la novela puede presentarse como una refutación o un cuestionamiento de la Historia oficial, opción que prefieren muchas novelas históricas contemporáneas (cfr. Menton, 1993).

Por otra parte, no todos los asuntos históricos generan la misma expectativa ni son susceptibles de provocar polémicas. Todo depende del impacto que todavía ejerza el personaje o el suceso histórico del pasado en el presente de los lectores. En este sentido, puede decirse que en la novela que recrea sucesos cercanos al presente se advierte una mayor implicación emocional e ideológica tanto por parte del autor implícito como por parte de los receptores¹¹.

La teoría de Darío Villanueva (1992) sobre el realismo intencional y la lectura realista puede ser aplicada en parte a nuestro género en la medida en que la lectura de una novela histórica es un tipo de lectura realista. Actualizar una novela histórica requiere del lector una

¹⁰ La ambigüedad del pacto de lectura se pone de manifiesto en casos concretos como la polémica que se desató en Colombia a raíz de la publicación de *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, que narra los últimos días de la vida del general Simón Bolívar. Los historiadores colombianos se sintieron ofendidos por la imagen que da la novela del general Santander y negaron el carácter exclusivamente novelesco del relato basándose en el prurito histórico y documental del que hacía gala el autor hasta el punto de incluir al final mapas, cronología y agradecimiento a diversos historiadores que le habían asesorado en la elaboración del libro (véase el diario *El País* del 4 y 5 de abril de 1989).

¹¹ No tenemos aquí espacio para desarrollar con mayor detenimiento las diferencias entre la novela histórica del pasado lejano y la del pasado reciente que responden fundamentalmente a tres factores: a) la cantidad de información que el texto comparte con sus lectores es mucho mayor; b) la implicación emocional e ideológica del autor y de los lectores es mucho más relevante y se proyecta en las estructuras narrativas y c) la ausencia de anacronismos o, al menos, su desfuncionalización.

confrontación entre el mundo referencial interno construido por el texto —lo que Benjamín Harshaw (1984) denomina *Internal Field of Reference*— y sus propios referentes historiográficos extratextuales —*External Field of Reference*—. Esta proyección de un mundo en el otro es inevitable aunque admite variaciones según la preferencia que el lector conceda a uno u otro campo de referencia.

2.3. Integración de lo histórico en lo ficcional: La modalización.

Las dominantes semántica y pragmática que acabamos de señalar guían la preferencia por ciertas estrategias narrativas de modalización que faciliten tanto la credibilidad en la voz narradora cuanto la incorporación de la información histórica en la diegésis ficcional.

La novela histórica, en la medida en que pretende producir un efecto de autenticidad histórica, tiende a basar lo narrado en una fuente de origen competente y fidedigna que merezca el crédito y la confianza del lector. Como han demostrado, entre otros, Martínez Bonati (1992) y L. Dolezel (1988), el hablar del narrador realiza una función de autentificación del mundo ficcional; es la palabra mimético-representativa del narrador la que crea el mundo diegético y a ella se le atribuye el valor de verdad. Pero en la novela histórica esta función de autentificación de los personajes y los hechos narrados no basta; al modo del historiador, el narrador tiene que justificar su saber acerca de unos sucesos que han tenido lugar en el pasado. De ahí el que las novelas históricas aparezcan a menudo como narraciones *fenoménicas*, es decir, narraciones que resultan de un proceso de producción cuyas circunstancias se comentan con mayor o menor detalle. Así ocurre con las novelas que se presentan como transcripción de cartas, crónicas, confesiones, diarios, declaraciones o manuscritos (cfr. Tacca, 1973: 113-130; y Villanueva, 1989: 32). En estos casos, encontramos una instancia intermedia entre el supuesto autor del texto original y los lectores: el autor-transcriptor, cuya intervención puede ser más o menos marcada.

El procedimiento del autor-transcriptor fue el dominante en el romance histórico romántico, que se presentaba como la reescritura de un manuscrito o de una crónica redactada contemporáneamente a los sucesos narrados. El autor actualizaba el lenguaje, corregía y adaptaba el manuscrito original a los gustos del público contemporáneo, y añadía toda clase de comentarios y matizaciones (cfr. *Ivanhoe*

de Walter Scott, *I promessi sposi* de Manzoni, *El Doncel de Don Enrique el Doliente* de Larra, *Sancho Saldaña* de Espronceda, etc.). En el desarrollo diacrónico del género, la fenomenicidad de la narración se despega de la modalización de omnisciencia autorial y se utiliza en relatos modalizados en primera persona en los que el narrador es a la vez protagonista de los hechos que narra¹². La perspectiva omnisciente de la narrativa romántica y realista, dotada además de la autoridad cognitiva del historiador, tiende, pues, a ser reemplazada por otras formas de modalización (omnisciencia selectiva, relatos homodiegéticos o autodiegéticos) que muestran un saber limitado, a veces inseguro, vacilante y fragmentario y, en consecuencia, sólo relativamente digno de crédito. Pero, paradójicamente, estas opciones modalizadoras personalizadas y emocionales resultan a la postre más verídicas, más creíbles porque asumen la parcialidad de su versión de los hechos. La elección de este tipo de narradores se relaciona con la crisis de la historiografía, el replanteamiento del concepto de verdad en la epistemología contemporánea y la imposibilidad de separar el relato histórico de los presupuestos culturales e ideológicos del historiador. Todas las narraciones históricas son versiones que compiten entre sí para ofrecer una interpretación y una explicación del pasado que resulte convincente. No todas las versiones son igualmente dignas de crédito, pero ninguna detenta el monopolio de la verdad.

Además de narrar la historia, el narrador, sea cual sea la modalización adoptada, debe incorporar al discurso un considerable volumen de informaciones históricas y culturales que son necesarias no sólo para que los lectores puedan seguir la acción y comprender las situaciones y los conflictos, sino para cumplir el contrato genérico enseñar/aprender historia. La novela histórica negocia con la enciclopedia de los lectores, con lo que estos (se supone que) saben sobre el tema y lo que (se supone que) ignoran y desearían saber. Y por eso despliega un saber sobre el pasado histórico que se manifiesta en forma de digresiones narratoriales, comentarios y pausas descriptivas. Tanto si se trata de un narrador omnisciente heterodiegético como de un narrador homodiegético, aparece dotado de una competencia

¹² Entre las novelas que utilizan la narración homodiegética podemos citar a modo de ejemplo *Memorias de un hombre de acción* (1912-1934) de Pío Baroja, *Memorias de Adriano* (1951) de M. Yourcenar, *Bomarzo* (1962) y *El Laberinto* (1974) de Manuel Mujica Láinez, *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz, *El Himno de Riego* (1984) de José Esteban, *La campaña* (1990) de Carlos Fuentes, etc.

histórica y cultural superior a la del lector, y de ahí la dimensión didáctica que posee el género¹³.

2.4. Metanarración en el género de la novela histórica

El carácter de reescritura que asume la novela histórica desde sus orígenes se ha textualizado de formas diversas a lo largo de la evolución del género. Ya hemos señalado la conciencia genérica de los novelistas históricos puesta de manifiesto en los prólogos, epílogos, notas, advertencias al lector, etc. Pero más importante aún es la función de la metanarración en la configuración de las novelas. Desde el principio, el predominio de las narraciones fenómenicas dio lugar a que el narrador autorial introdujera en su discurso comentarios metanarrativos sobre el manuscrito del que estaba copiando la historia (al modo en que ya lo hacía Cervantes con respecto al manuscrito de Cide Hamete). Tales comentarios sirven para cuestionar la veracidad o la credibilidad del primer autor, para contrastar esa versión con otras, etc. Esta presencia de lo metanarrativo se ha ido acentuando en la evolución del género hasta llegar a constituirse en un rasgo dominante de la narrativa histórica contemporánea tal como lo destaca Linda Hutcheon (1988: 105-123), quien incluye esta clase de textos bajo el marbete de *metaficción historiográfica*.

La novela histórica desemboca así en una reescritura lúcida que cuestiona la Historia como relato que pretende hacerse pasar por la verdad de los hechos, por una copia transparente de lo real, sin querer saberse narración y en cierta medida también ficción.

3. ESPACIO Y TIEMPO EN LA NOVELA HISTÓRICA

El segundo rasgo que señalamos orienta las opciones estructurales de temporalización y de espacialización que en la novela histórica conjugan las técnicas de productividad realista (descripciones detallistas y arqueológicas, linealidad cronológica, referencias a acontecimientos

¹³ Existen, claro está, diversos procedimientos para insertar el material y la información histórica en el mundo ficcional que podrían ser objeto de estudios monográficos. Así, en el romance histórico romántico es el narrador autorial omnisciente el que transmite el grueso de los datos históricos, mientras que en los *Episodios Nacionales* de Galdós la información histórica se incorpora a la diégesis al ser asumida por los personajes que viven la Historia y la convierten en tema de sus tertulias y diálogos.

de la historia, citas y alusiones intertextuales, etc.) con otros procedimientos que realzan los valores simbólico-míticos del tiempo y de los espacios.

El narrador de la novela histórica debe crear un universo ficcional y debe amueblarlo de manera que suscite el efecto de un mundo (un espacio) histórico. La descripción es sin duda uno de los procedimientos más eficaces para la *figurativización* del discurso, para *ilusionar* al lector al hacerle creer que el texto es copia de una realidad que existió o existe antes de la escritura. La importancia de este procedimiento en la novela histórica se debe a que el pasado sólo permanece en los objetos, en los monumentos y documentos, mientras que las personas, el movimiento, la vida desaparecen. No puede recuperarse el tiempo, o más exactamente la temporalidad del vivir pasado, pero sí es posible imaginar aquel vivir a través de los espacios, de los objetos, de los ambientes, de los detalles, elementos todos que funcionan como mecanismos de activación de la memoria, como metáforas o metonimias. La descripción pone ante los ojos del lector el inventario de un tiempo perdido; de ahí que el novelista deba poseer una buena información sobre la época que recrea y de ahí también que difícilmente la novela histórica situada en un pasado lejano pueda evitar escorarse hacia lo arqueológico. El espacio diegético de la novela histórica tiene siempre, en mayor o menor medida, un aire de museo, el atractivo de un recorrido por un universo ya caducado.

Philippe Hamon (1981) ha realizado un pormenorizado estudio no tanto de la descripción cuanto de *lo descriptivo*, que se manifiesta textualmente en una serie de rasgos que afectan a los niveles estilístico, pragmático¹⁴, y sintáctico-semántico, y que se concretan en una hipertrófia de ciertas operaciones generales como lo anafórico, lo paradigmático, la redundancia, el archivo de lo ya visto y leído, etc. Las funciones y los efectos de sentido de *lo descriptivo* varían según el género literario y el sistema de la obra que se analice¹⁵.

¹⁴ Philippe Hamon (1981: 95) define el enunciado descriptivo «comme se caractérisant à la fois par la convocation dans le texte d'un certain statut de lecteur (de descriptaire) et d'émetteur (donc un certain «pacte» de communication), et par la mise en «dominante» de certains opérations ou constructions sémiologiques très générales».

¹⁵ «Chaque système, chaque genre littéraire institutionnalisé définit sans doute sa propre norme descriptive au sein de laquelle l'auteur peut construire ou déconstruire alternativement, selon les impératifs de sa propre stylistique, des écarts ou des conformités, la thématisation de l'objet décrit étant sans doute prédéterminée, fortement, à la fois par la thématisation globale du genre et par le traitement des autres composants de l'œuvre» (Hamon, 1981: 94).

La descripción en la novela histórica se subordina a la construcción de una diegésis que evoque una imagen del pasado histórico. A través de los pasajes descriptivos se inscribe en el texto la competencia del narrador (y del autor implícito), su saber de palabras y de cosas, un saber onomástico-enciclopédico que puede en ocasiones producir un efecto de saturación, de exceso informativo. Hamon insiste en la relación de lo descriptivo con los textos del saber, pero un saber no sólo es un texto ya aprendido, sino un texto escrito anteriormente de manera que la descripción puede ser considerada como el lugar de una reescritura, como un operador de intertextualidad. Esta consideración es especialmente pertinente para el género de la novela histórica en el que abundan las citas, las alusiones y los guiños al lector cuya competencia cultural se pone a prueba. Por tanto, la funcionalidad de lo descriptivo en el sistema genérico de la novela histórica se proyecta en el plano semántico: tematización del género y operador de intertextualidad; en el sintáctico-semántico: representación del espacio diegético (histórico-realista); y en el plano pragmático: configuración de la autoridad cognitiva del descriptor frente al lector implícito (didactismo del género).

No podemos desarrollar aquí los procedimientos de manipulación del tiempo de la historia a través de los cuales el tiempo novelesco (es decir, la temporalidad construida discursivamente), se impone sobre la cronología histórica, que está dada de antemano, hasta llegar a producir efectos de atemporalización. Baste decir que, en general, la configuración del orden temporal del discurso de la novela histórica viene determinada por el nivel semántico-ideológico, en conexión con los planteamientos del autor implícito sobre la Historia, el progreso, las relaciones entre pasado y presente, o la interacción del tiempo externo, superficial e histórico con el tiempo interno, profundo, privado. Esto explica la diversidad de estructuras de temporalización que aparecen en las novelas de la serie¹⁶.

¹⁶ Como ilustración de esa diversidad de estructuras a la que me refiero puedo citar la narración básicamente lineal de la novela histórica romántica, que sigue el modelo tradicional de los romances de caballerías y en la que las anacronías están al servicio de la intriga y de la creación de efectos sorpresa en los lectores; la historia *evenemential* de los *Episodios* galosianos en los que los acontecimientos se suceden y se encadenan en el discurso por medio de fuertes lazos de causa-efecto; la anulación del tiempo histórico en favor de una temporalidad intrahistórica en *Paz en la guerra* de Unamuno; la circularidad del tiempo en las novelas de *El Ruedo Ibérico* de Valle-Inclán; la subjetivización del tiempo histórico al presentarlo como recuerdo y evocación de un narrador-protagonista como en *Urraca* de Lourdes Ortiz o en *Memorias de Adriano* de M. Yourcenar; la ruptura fantástica de la dimensión temporal finita del

4. EL ANACRONISMO

La separación temporal entre el pasado diegético y el presente del mundo del autor y del lector¹⁷ pone en funcionamiento el recurso lingüístico y narrativo del anacronismo. Siempre que se evoca el pasado se proyectan en él juicios, valoraciones, interpretaciones propias del momento presente. El anacronismo de la novela histórica consiste en que el pasado se reescribe y se revisita con mirada de hoy, de modo que la imagen que se posee en la actualidad sobre el pasado es la que determina su configuración artística. Veamos muy brevemente la función de los tipos de anacronismo:

4.1. Anacronismo verbal: el lenguaje del narrador y de los personajes

La actualidad del habla de los personajes y/o del narrador en una novela histórica que evoca una época del pasado es un anacronismo necesario que entra en el pacto genérico de la novela histórica y, en general, de toda literatura cuya acción se desarrolla en el pasado. Frente a este anacronismo necesario, que apenas es captado como anacronismo por el lector, aparecen dos posibilidades de anacronismo voluntario y estilístico: la arcaización del lenguaje y su modernización¹⁸, ambas utilizadas por la novela histórica. La arcaización del habla de los personajes y/o del narrador produce inevitablemente un efecto de pastiche que acentúa la hipertextualidad de la novela histórica, el juego intelectual y artístico con el pasado y rebaja la historicidad del texto al aumentar su grado de estilización¹⁹.

hombre porque el pasado vive o se revive en la eternidad del arte y de la literatura como en *Bomarzo* de Mujica Láinez, hasta llegar, en fin, a la disolución de la gran ficción del orden histórico para mostrar la simultaneidad de todas las épocas, el desorden y el caos del devenir humano como en *Los perros del paraíso* de Abel Posse.

¹⁷ Esta distancia da lugar además a distintas formas de relación entre el lector y el texto. Las épocas muy alejadas del presente se cargan de connotaciones de exotismo, misterio y aventura, o se vuelven objeto de contemplación estética, mientras que la implicación emocional e ideológica se acentúa en las novelas cuya diégesis se aproxima a la historia conocida o vivida por el autor y el lector.

¹⁸ Estos dos tipos de anacronismos verbales funcionan en diferentes relaciones textuales: el arcaísmo marca la distancia entre el lenguaje actual de los lectores y el antiguo de los personajes del pasado; la modernización indica la incongruencia temporal entre el habla moderna de los personajes y el mundo diegético del pasado al que pertenecen. La arcaización apunta pues al nivel pragmático, mientras que la modernización lo hace al nivel diegético.

¹⁹ Como ejemplo puede citarse la novela *Extramuros* (1978) de Jesús Fernández Santos, narrada en primera persona por una monja de un convento de clausura en la España del XVI y cuyo estilo remeda el de los místicos renacentistas.

La antítesis del arcaísmo es la modernización lingüística, que consiste en hacer hablar al narrador o a los personajes con vocablos o con giros muy modernos que chocan abiertamente con los usos de la época histórica evocada, o en un registro familiar o coloquial impropio de su categoría histórica. Este procedimiento implica una ruptura de las expectativas del lector y obedece a una intencionalidad paródica, irónica o satírica. El anacronismo que, como quiere Genette (1982: 395), funciona siempre como un *proconismo*, se pone aquí al servicio de otra práctica hipertextual, el *travestimiento*. La modernización lingüística va unida al uso de anacronismos intertextuales. Tales anacronismos, a menudo asumidos por el discurso del narrador, están siendo muy utilizados en la tendencia más crítica de la narrativa histórica contemporánea como instrumentos de destemporalización y deshistorización de la novela.

4. 2. Anacronismo diegético, semántico-sintáctico

El anacronismo no incide exclusivamente en el plano verbal sino que tiene su función en la construcción de la diégesis. En la novela histórica es fundamental configurar una diegesis que haga evocar al lector la viveza y el ambiente del pasado. Pero la consistencia del mundo ficcional no se logra solo con una representación convincente del contexto histórico; hace falta además que los personajes, históricos y ficcionales, encajen en ese marco diegético. El anacronismo surge cuando entre el contexto y sus habitantes no existe congruencia. El pasado es entonces reducido a un mero escenario, una especie de museo arqueológico en el que hablan, sienten y actúan personajes elaborados según los criterios ideológicos, psicológicos y culturales del presente del autor²⁰.

²⁰ Sobre esta cuestión han escrito interesantes reflexiones G. Lukács (1937: 65) y Amado Alonso (1942:13-23), quienes censuraron la novela histórica arqueológica. Umberto Eco (1983) toma precisamente el uso del anacronismo como criterio para diferenciar tres formas de contar el pasado: una es el romance, desde el ciclo bretón hasta las historias de Tolkien, en la que el pasado es una construcción fabulosa que permite dejar libre la imaginación; otra es la novela de capa y espada al modo de Dumas, en la que se recrea un pasado «real» pero los personajes expresan sentimientos que podrían atribuirse a personajes de otras épocas; y la tercera es la novela histórica propiamente dicha, que recrea el pasado respetando su historicidad, apoyada en un conocimiento cabal del periodo evocado y preservando una lógica verosímil entre los personajes y la época. No obstante, afirma Eco, «una novela histórica no sólo debe localizar en el pasado las causas de lo que sucedió después, sino también delinear el proceso por el que estas causas se encaminaron lentamente hacia la producción de sus efectos».

En nuestra opinión, el desajuste entre escenario histórico y pensamientos, actitudes y sentimientos de los personajes históricos o inventados es en la práctica inevitable, y de aquí deriva la imposibilidad de recuperar el pasado. Los autores de novelas históricas se plantearon desde el principio este problema y aportaron diferentes soluciones estrechamente relacionadas con planteamientos ideológicos del autor acerca de las relaciones entre pasado y presente (véase Fernández Prieto, 1996).

Referencias bibliográficas

- ALONSO, A. (1942). *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de Don Ramiro»*. Madrid: Gredos, 1984.
- CABO, F. (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- DOLEZEL, L. (1988). «Mimesis and Possible Worlds». *Poetics Today* 9: 3, 475-496.
- ECO, U. (1976). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.
- (1983). *Apostillas a «El Nombre de la Rosa»*. Barcelona: Lumen, 1984.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1996). «Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea». En *La novela histórica a finales del siglo XX*, J. Romera Castillo y otros (eds.), 213-221. Madrid: Visor libros.
- FOWLER, A. (1982). *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford University Press.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- (1987). *Seuils*. París: Seuil.
- HALSALL, A. W. (1984). «Le roman historico-didactique». *Poétique* 57, 81-104.
- HAMON, Ph. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. París: Hachette.
- HARSHAW, B. (1984). «Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework». *Poetics Today* 5. 2, 227-251.
- HOEK, L. H. (1981). *La marque du titre*. La Haya: Mouton.
- HUTCHEON, L. (1988). *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- INGARDEN, R. (1931). *L'œuvre d'art littéraire*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983.
- LUKÁCS, G. (1937). *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo, 1976.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1992). *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. Murcia: Publicaciones de la Universidad.

- MENTON, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE.
- REIS, C. (1992). «Fait historique et référence fictionnelle: le roman historique». *Dedalus* 2, 141-147.
- RICOEUR, P. (1983). *Temps et récit*, I. París: Seuil.
- (1984). *Temps et récit, II. La configuration du temps dans le récit de fiction*. París: Seuil.
- (1985). *Temps et récit, III. Le temps raconté*. París: Seuil.
- RUBIN SULEIMAN, S. (1983). *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. París: P.U.F.
- SCHAEFFER, J.M. (1983). «Du texte au genre. Notes sur la problématique générique». En *Théorie des genres*, AA.VV., 179-205. París: Seuil.
- SCHMIDT, S.J. (1980). *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. Madrid: Taurus, 1990.
- TACCA, O. (1973). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- TURNER, J. W. (1979). «The kinds of Historical Fiction. An Essay in Definition and Methodology». *Genre* XII-3, 333-355.
- VILLANUEVA, D. (1989). *El comentario de textos narrativos. La novela*. Madrid-Gijón: Júcar.
- (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España-Espasa-Calpe.

LA ESCRITURA Y LA VOZ EN LA NARRACIÓN LITERARIA

María Isabel Filinich

Universidad Autónoma de Puebla
(México)

Como todo ejercicio de discurso, el relato literario está sostenido por una voz, un sujeto de la enunciación, cuya perspectiva configura la historia y, a la vez, modela una instancia equivalente en posición de oyente de su voz a la cual el sujeto dirige la narración.

El análisis de la representación de la situación comunicativa en el relato literario, cuyos interlocutores son narrador y narratario (Genette, 1972), remite, como toda situación ficcional de enunciación, al proceso «real» de enunciación, cuyos realizadores son autor y lector¹.

¹ Esta doble situación comunicativa implicada por el discurso ficcional la explica Walter Mignolo distinguiendo entre «el mero acto de enunciar del autor (*utterance act*) que es verdadero, del acto ilocutivo del narrador (*illocutionary act*), que es simulado o pretendido» (W.Mignolo, 1980: 87) Acerca del carácter «doble» del discurso ficcional hay diversas explicaciones: Martínez Bonati, por ejemplo, habla de la doble fuente de la palabra del autor y del narrador, lo cual implica aceptar un «hablar ficticio» tan pleno

Este doble proceso de enunciación hace necesario distinguir las figuras implicadas en cada situación comunicativa.

Comencemos por el proceso real de enunciación, aquél que pone en escena a autor y lector.

1. LA ENUNCIACION LITERARIA: AUTOR Y LECTOR

La enunciación literaria comporta ciertas características que la distancian tanto de las enunciaciones coloquiales como de otras situaciones comunicativas escritas. Una de tales características, la más general, es que se trata de una enunciación en la cual no hay, estrictamente hablando, comunicación. Autor y lector no *se* comunican mediante el texto literario, la relación es más compleja y mediatisada. Martínez Bonati (1972), refiriéndose al carácter específico de las frases imaginarias que conforman la obra literaria, afirma que el autor no se comunica por medio del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje. La relación del autor con su obra es diversa de la relación del hablante con sus frases: la obra no expresa al autor.

¿Cuál es, entonces, la relación del autor con la obra y con el lector? Evidentemente el autor es responsable del conjunto de la obra, y cada elección, temática y formal, cada decisión, sobre el destino de los personajes, sobre el curso de los acontecimientos, sobre la disposición gráfica de lo escrito, cada innovación o aceptación de las convenciones literarias, incluso cada giro expresivo, cada palabra, son atribuibles, en tanto manifestaciones de la escritura literaria, al autor. El autor, diríamos, no se expresa en la obra en tanto subjetividad, sino que se manifiesta en tanto escritor.

Aquello que hace de una individualidad polifacética algo específico como es ser, entre otras cosas, un autor, sólo puede ser la obra que se le atribuye, y lo que es pertinente asociar a un nombre propio de

y auténtico como el del autor, pero proveniente de otra fuente (Martínez Bonati, 1978: 137-144). Esta postulación de Martínez Bonati intenta corregir la afirmación de Searle referida al tipo de actos ilocucionarios efectuados por el autor de un texto de ficción, según la cual, el autor *finge* realizar tales actos, esto es, actúa como si afirmara, interrogara, etc., pero sin comprometerse con las convenciones normalmente implicadas por los significados de las frases enunciadas (J. Searle, 1975: 319-332). Con respecto a la naturaleza del discurso ficcional y su relación con el discurso literario, otros intentos similares de abordar el problema se encuentran en Ohmann (1971: 1-19); Pratt, (1977: 201-223); Herrnstein-Smith (1978: cap. 2); Dolezel 1980: 7-25); Martínez Bonati (1981: 67-89).

autor se sustenta en el conjunto de rasgos de su escritura (Foucault, 1984).

En este sentido, la noción de autor no designa algo que va del interior del discurso al exterior de quien lo produce, pero tampoco se consuma en el interior de una obra. El autor es al mismo tiempo una exterioridad y una interioridad, se sitúa en la intersección entre hombre y obra, constituyéndose, autor y obra, de manera recíproca. Concebimos al autor, entonces, como una función, como una articulación entre dos términos (hombre-obra) que posibilita la emergencia de un tercero (autor).

La obra, sabemos, constituye un universo dotado de autonomía, un mundo con sus leyes propias, del cual quedan excluidos autor y lector, quienes no pueden interferir en el curso de los sucesos que configuran la obra. Esto no quiere decir, sin embargo, que la obra no presente manifestaciones de uno y otro. ¿De qué manera puede manifestarse el autor en la obra? ¿Cuáles son las posibilidades de hacer aparecer su figura en el universo creado?

Las manifestaciones del autor en la obra pueden ser de diversa naturaleza, ya sea que se trate de una manifestación *explícita, implícita o ficcionalizada*.

Entendemos por manifestación explícita toda intervención mediante la cual el autor habla en su propio nombre, en tanto creador de un universo de ficción que reflexiona acerca del mismo. Diremos que son manifestaciones explícitas las dedicatorias, los prólogos, las notas al texto, los comentarios insertos en la obra que aluden a ésta como mundo ficcional, con un estatuto de existencia diferente a aquel en que vive su creador y que se refieren a los personajes como entes de ficción no como entidades reales.

Así por ejemplo, al abrir las páginas de la vigésima edición de *El mundo es ancho y ajeno* (Alegría, 1968 [1961]), encontramos un prólogo en el cual se vierten frases tales como:

La intención de llevar el indio a la novela, pese a las obras que ya tenía publicadas, me hacía confrontar dos problemas difíciles. El primero: mostrar el espíritu indígena, lo que implicaba un tratamiento novelístico de personajes. El segundo, según el tema que me había propuesto: presentar a un pueblo entero sin que se debilitaran los personajes.

Es claro que estas frases, en tanto enunciados metatextuales referidos al proceso de creación de la novela, no pueden sino ser proferidas

por el propio autor, quien hace explícitas sus intenciones y preocupaciones a la hora de bosquejar un relato literario. El autor, en este tipo de textos, habla de su propio quehacer, reflexiona sobre su práctica.

La segunda forma de manifestación del autor en la obra es la que hemos llamado manifestación implícita, adaptando el concepto de «autor implícito» de Booth (1983: 70 y ss.). Entendemos por manifestación implícita el conjunto de rasgos de la escritura, presentes en la configuración general de todos los textos: las elecciones estilísticas², el destino de los personajes, la disposición gráfica (las marcas de finalización y comienzo de capítulos, encabezados, numeración de partes, títulos, puntuación), las convenciones del género, en fin, todo aquello que dé cuenta de las estrategias de composición de la obra constituyen el autor implícito.

Este conjunto de rasgos de autor interiorizados en la obra, esta versión de sí que el autor ofrece, varía de una a otra obra dependiendo del propósito y necesidades específicas de cada obra. Booth se refiere a las diversas versiones del autor implícito como las «diferentes combinaciones ideales de normas» (1983: 71).

Una tercera forma de representación del autor es la que hemos denominado *manifestación ficcionalizada*. El autor puede introducirse en el universo por él creado a condición de asumir el mismo estatuto de existencia que los demás entes que pueblan ese universo. Así, el autor puede *ficcionalizarse* como narrador, como personaje o como narratario. Al asumir alguno de estos papeles podrá realizar las acciones propias de cada entidad ficcional: narrar (si se representa como narrador), dialogar con los demás personajes y efectuar otras acciones propias de su papel en tanto personaje-autor (si se ficcionaliza como personaje), o escuchar la historia que un narrador le cuenta (si se presenta como narratario).

Estas apariciones del nombre propio del autor atribuido a un narrador, a un personaje o a un narratario, no pueden confundirse ni con la figura del autor explícito ni con la del autor implícito. La ficcionalización del autor tiene la función de borrar las fronteras entre enunciación *real* o literaria, en la cual están implicados autor y lector, y enunciación ficticia, cuyos protagonistas son narrador y narratario. Como otros procesos de ficcionalización de entidades reales (piénsese en la mención de ciudades reales o de personas históricas en el interior de

² Sobre las implicaciones y límites de las elecciones estilísticas véase Ullmann (1968), en especial, el capítulo VII de la II parte.

un relato literario), el nombre propio del autor no tiene simplemente una función designativa sino que articula aquellos significados emanados del conocimiento previo que el lector posee del autor a través de otras obras³.

Así, por ejemplo, sucede frecuentemente en los textos de Borges, en los cuales *Borges* es receptor de una historia que él se limita a transcribir. Al final de «La forma de la espada» (Borges, 1989 [1944]), Vincent Moon, narrador de su propia historia, dice: «Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión. No me duele tanto su menosprecio.» Este *Borges* a quien Moon le cuenta la historia no puede ser confundido con el propio Borges, quien en tanto entidad perteneciente a un universo *real* no puede entablar un diálogo con sus personajes, los cuales pertenecen a otro universo, el de la ficción. Pero tampoco puede ser confundido con el autor implícito pues se le atribuyen frases y acciones que escapan a su competencia, tales como el encuentro con Moon, la conversación de sobremesa entablada con el Inglés de La Colorada, las preguntas formuladas. Aquí, el autor (o, mejor dicho su nombre) aparece ficcionalizado en la figura de un narratario, y en tanto tal es comprensible que dialogue con Moon y efectúe las acciones propias de un ente de ficción.

Estas tres posibles manifestaciones del autor en la obra, explícita, implícita y ficcionalizada, se diferencian también por otros rasgos.

Tanto en la forma de representación explícita como la ficcionalizada, el autor se expresa mediante una voz: en el primer caso, por ser un hablante que produce «frases auténticas reales», en el sentido que Martínez Bonati (1972) le atribuye, esto es, se trata de un hablante que realiza una comunicación efectiva; y en el segundo caso, por ser un ente de ficción, el cual sólo puede hacerse presente en el espacio narrativo mediante una voz propia.

³ En el marco de un esclarecedor estudio sobre la descripción, L.A. Pimentel dedica un apartado al valor icónico del nombre propio. Sus afirmaciones pueden extenderse al caso que nos ocupa, esto es, aquél en el cual el nombre del autor se inserta en el universo de ficción del texto. «El nombre de una ciudad —sostiene la autora—, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados» (Pimentel, 1992: 113). Y más adelante agrega: «De este modo, podríamos hablar de una verdadera relación intertextual, del texto ficcional que hace suyos los valores del texto cultural, y cuyo disparadero inicial es el nombre propio» (*Ibidem*: 115). En consecuencia, el nombre propio no sólo posee una referencia sino que remite a un complejo de significaciones inscritas en el texto de la cultura.

En cambio, en la forma de representación implícita, el autor no habla sino que escribe: son los rasgos de la escritura los que acusan la presencia de una inteligencia narrativa que dispone las partes de una obra, realiza elecciones estilísticas, selecciona estrategias narrativas, compone la obra entera.

El autor explícito y el autor implícito no intervienen en el mundo ficcional creado. Incluso cuando el autor explícito produce un comentario en el interior de un relato, su voz quiebra el universo de ficción, por no estar inmerso en él y ser una voz intrusa. Tampoco el autor implícito puede interferir en el mundo ficcional, puesto que la escritura es un nivel textual diferente, subyacente a lo largo de toda la obra, que no se confunde con las voces que configuran la historia.

En cambio, el autor ficcionalizado, en tanto ha asumido las características de un ente de ficción, interviene en el universo ficcional a la par de las otras entidades.

Por otra parte, pueden darse casos híbridos, esto es, que la figura del autor se manifieste mediante dos formas a la vez. Es lo que sucede, por ejemplo, en *El Periquillo Sarmiento* (Fernández de Lizardi, 1972 [1832]), al comienzo del segundo tomo, el cual se inicia con un «Prólogo en traje de cuento». El título que encabeza estas páginas ya enuncia la hibridez del texto: se trata de un prólogo (por lo tanto, está sostenido por la voz del autor explícito), pero revestido de una forma literaria, el cuento (por lo tanto, la voz del autor se ficcionalizará mediante voces de personajes).

Leemos al comienzo de este Prólogo:

Ha de estar Usted para saber, señor lector, y saber para contar, que estando yo la otra noche solo en casa, con la pluma en la mano anotando los cuadernos de esta obrilla, entró un amigo mío de los pocos que merecen este nombre, llamado Conocimiento...

El diálogo que a partir de aquí se desarrolla pone tanto en boca del *autor* como del *Conocimiento*, afirmaciones sobre los lectores, los problemas de edición, el estilo, las críticas de la obra, que manifiestan la actitud del autor explícito hacia su propia obra. Son una especie de enunciados metatextuales (en tanto se trata de un tipo de texto como es un prólogo referido a otro tipo de texto, la novela), reflexiones del autor acerca de su propio quehacer, presentadas, como aclara el título, «en traje de cuento». Como si fuera consciente el autor de que la presentación de sus propias preocupaciones, sin ningún ropaje literario, quiebran

demasiado la continuidad del universo de ficción y entonces necesita disfrazar su voz de autor con la máscara de la voz de los dos personajes del prólogo, el autor y el Conocimiento, desdoblamiento de una misma figura: el autor explícito. Éste, al asumir características de personaje, adopta el carácter híbrido de ser un autor explícito ficcionalizado.

Estas tres modalidades de manifestación del autor, *explícita, implícita y ficcionalizada*, nos permiten concebir, de manera análoga, la figura del lector.

Sin embargo, es necesario señalar que estas dos figuras no son simétricas. El autor siempre tendrá una posición en cierto modo privilegiada frente al lector, en el sentido que es él quien puede realizar operaciones de manipulación sobre el lector, y no a la inversa. El lector ocupará un lugar previsto por otro de antemano en el texto, y el rol que cumpla será aquél que le sea asignado. El autor, diríamos, adopta el lugar de sujeto, y en tanto tal, su posición, en términos de Benveniste (1978 [1971]), es *trascendente* con respecto al otro. En este sentido general, el lector siempre será un lector *implícito*, puesto que cualquiera sea la forma de manifestación que adopte el autor (explícita, implícita o ficcionalizada) siempre convocará al lector en tanto destinatario del texto literario por él creado.

Ahora bien, teniendo en cuenta que, en un sentido profundo, la presencia del lector es siempre implícita, podemos, sin embargo, considerar que hay diferentes modos de apelación, por parte del autor, de esa presencia.

Si el autor hace explícita su presencia en el texto (sea en la dedicatoria, el prólogo, las notas o los comentarios) las apelaciones al lector instaurarán una figura también explícita, y así como el autor, en estas intervenciones, habla en su propio nombre y se refiere a la historia como un universo de ficción, así también el lector es nombrado para explicitar el rol que se pretende que asuma en la lectura del texto.

Diferente es la presencia del lector supuesta por el autor implícito. El autor implícito postula un lector implícito, sin aludir explícitamente a él, en tanto modela un destinatario de sus estrategias de enunciación y composición.

Si el autor implícito ofrece una versión de sí y, con ella, una perspectiva desde la cual observa el mundo narrado, instaura un punto de mira que no sólo es el suyo sino también el del lector previsto por el texto (Iser, 1978).

El lector implícito es, decíamos, el destinatario de las estrategias enunciativas del autor implícito, una competencia supuesta para descifrar los significados posibles del texto, un cómplice del autor implícito en la exhibición de discursos y perspectivas ajenas.

Y de manera análoga, así como el autor puede ficcionalizarse en el texto como narrador, personaje o narratario, así también el lector puede adquirir un carácter ficcional y asumir frente a un autor-narrador el papel de un lector-narratario, o bien, frente a un autor-personaje el papel de un lector-personaje.

En la novela de Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío* (1991 [1959]), el autor aparece ficcionalizado como narrador y asume las funciones de éste último, situándose a la vez como autor del libro y como narrador testigo de la historia que narra. En su carácter de autor-narrador instala frente a sí a un lector-narratario, al cual dirige tanto el texto literario creado como la historia que narra. Veamos algunos pasajes:

De las fatigas, viajes y trabajos de tan apreciables publicistas, nos aprovechamos para dar a conocer a los lectores el rancho de Santa María de la Ladrillera y la familia que lo habitaba; porque es muy posible que tengamos que volver, después de algunos años, a esta propiedad, que acontecimientos imprevistos hicieron hasta cierto punto célebre (p. 2).

Mientras duermen, se levantan, se desayunan y don Espiridión va a la villa a buscar al canónigo, daremos a conocer al lector a las brujas, con las cuales, antes que don Espiridón, teníamos las mejores y más cordiales relaciones (p. 10).

A las nueve de la mañana todo el mundo podía verla, dos o tres días por semana —y muchos de los que lean este libro la recordarán—, sentada junto al poste [...] (p. 14).

Como vamos presentando sucesivamente al lector familias enteras de personajes que sabe Dios (pues nosotros mismos no lo sabemos) el paradero que tendrán, fuerza es que digamos dos palabras acerca de Gertrudis (p. 70).

Estas apelaciones al lector son proferidas por un autor-narrador que tanto alude a su narración como universo de ficción («daremos a conocer al lector», «familias enteras de personajes») que como historia de la cual ha sido testigo tanto él mismo como posiblemente el lector («las brujas, [...] con las cuales teníamos las mejores y más cordiales relaciones», «y muchos de los que lean este libro la recordarán»). Al lector aquí aludido se le atribuye no sólo el papel de destinatario de la novela sino también de oyente de una historia de la cual pudo haber sido testigo.

Este autor-narrador se expresa mediante la forma pronominal de primera persona plural, involucrando en ella al destinatario de sus frases,

el cual, mediante la figura del itinerario recorrido bajo la guía del autor-narrador, esapelado para cumplir una doble función: realizar, por una parte, el recorrido de la lectura del texto, y, por otra, el recorrido ficcional, espacial y temporal, (...)porque es muy posible que tengamos que volver, después de algunos años, a esta propiedad) en el interior de la historia.

El lector, entonces, si bien se define como una presencia implícita, puede ser objeto de apelaciones explícitas, implícitas o ficcionalizadas.

2. LA ENUNCIACIÓN FICCIONAL: NARRADOR Y NARRATARIO

La enunciación narrativa o el acto de narrar por el cual el narrador asume la posición de sujeto de la enunciación para dirigirse a otro, al narratario, determina la configuración del universo ficticio. Esta representación de la situación narrativa pone en escena a dos figuras: narrador y narratario.

Ambas figuras actualizan la relación polarizada de las personas gramaticales: la relación *yo-tú*, expresión lingüística de la subjetividad (Benveniste, 1978 [1971]). Para el narrador, como para todo hablante, sólo es posible hablar en primera persona: el ejercicio discursivo instala al hablante en el lugar del sujeto de la enunciación y, como tal, es el que sostiene, mediante un *Yo digo que...*, todo discurso. El narrador, en tanto figura del sujeto de la enunciación, se reconoce, entonces, por ser quien asume el *yo* subyacente a todo enunciado, así como el narratario se reconoce por ser quien asume el *tú* al cual se dirige implícitamente todo enunciado. En el nivel de la narración o enunciación ficcional sólo dos personas gramaticales entran en juego: *yo*, narrador, y *tú*, narratario. El nivel de la historia está ocupado por la tercera persona gramatical (*él*), la no-persona, el objeto del discurso. En el nivel del relato, en tanto discurso narrativo, virtualmente todas las personas gramaticales pueden aparecer; con todo, el relato canónico, por estar centrado en los acontecimientos, en la historia, ha privilegiado la tercera persona, de ahí que la aparición de la primera y de la segunda persona en el relato sean percibidas como variantes de la tercera persona⁴.

⁴ A este respecto afirma M. Butor (1967): «La forma más espontánea, fundamental de la narración es la tercera persona; cada vez que el autor utilice otra, será en cierto modo una 'figura', nos invitará a no tomarla al pie de la letra, sino a superponer la otra sobre ésta, siempre como sobreentendida.». Para un desarrollo más amplio de la

La distribución canónica de las personas en el relato reserva el *yo* para el narrador, el *él* para aquello de lo que se habla y el *tú* para el destinatario de la narración. Sobre la base de este modelo el discurso narrativo literario realiza todo tipo de torsiones que hacen que el lugar de la tercera persona, inherente al relato tradicional, sea ocupado por la primera o la segunda, remitiendo así a otros tipos de texto en los cuales este modo de referir es dominante (la carta, el diario, la conversación íntima, el monólogo).

El *yo* de la enunciación ficcional no se confunde con el *yo* (explícito o implícito) de la enunciación literaria. El narrador adopta el lugar del sujeto de la enunciación en el interior del universo de ficción, por fuera queda la función-autor cuya manifestación en el texto pertenece a otro dominio de estudios.

Considerada en sí misma, la instancia narrativa puede realizar su función de narrar asumiendo diferentes grados de presencia en el relato, presencia marcada por aquellas huellas en su discurso que lo devuelan o lo ocultan. En este sentido, el narrador puede aparecer de manera *explícita, implícita o virtual*.

Para reconocer las diferencias entre estos tres modos de presencia nos basamos en dos rasgos que a nuestro juicio caracterizan la figura del narrador: la *destinación* (o función narrativa de dirigir a otro su discurso) y la *verbalización* (o voz). De estos dos rasgos, el primero es inalienable, permanece fijo asegurando la estructura narrativa de un texto; el segundo, en cambio, puede desplazarse, y entonces, la verbalización puede correr por cuenta del personaje.

Así, la presencia *explícita* del narrador se caracterizaría por dos rasgos: el primero, inherente a su estatuto de narrador, es el desempeño de su función de destinatario a otro su discurso, y el segundo, la realización de tal función mediante una voz plena, identifiable, distinta de las voces de los personajes. Por lo general, los relatos en tercera persona en los cuales el pronombre refiere de manera transparente a un tercero distinto de narrador y narratario, permiten distinguir claramente entre el discurso del narrador y el discurso de los personajes. Los segmentos pertenecientes a la voz del narrador manifiestan su estilo, su perspectiva, el grado de información. En la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela (1969 [1960]), por ejemplo, podemos observar claramente la distinción de voces:

función de los pronombres personales en la narrativa véase Romberg (1962); Tamir (1976: 403-429); Kuroda (1976), etc.

— Señá Remigia, emprésteme unos blanquillos, mi gallina amaneció echada. Allí tengo unos siñores que queren almorzar.

Por el cambio de la viva luz del sol a la penumbra del jacaluzo, más turbia todavía por la densa humareda que se alzaba del fogón, los ojos de la vecina se ensancharon. Pero al cabo de breves segundos comenzó a percibir distintamente el contorno de los objetos y la camilla del herido en un rincón, tocando por su cabecera el cobertizo tiznado y brilloso (p. 30).

El estilo cuidado del narrador contrasta con las formas coloquiales del habla del personaje. Ambas voces se diferencian también por las marcas gráficas que separan los discursos: la voz del personaje, presentada en estilo directo, es introducida por el guión de diálogo, la voz del narrador, separada por un blanco de la del personaje, muestra su distancia y su independencia del discurso de este último. Cada vez que el narrador cede la voz al personaje hay marcas gráficas que señalan este tránsito. Los relatos que realizan el modelo canónico presentan una distinción clara entre las voces pues el narrador se muestra de manera explícita en su función de narrar.

La presencia *implícita* del narrador se caracteriza, por una parte, por desempeñar la función de destinar a otro su discurso, y por otra, por tener una voz ambivalente que tanto puede mezclarse con la del personaje como representar la supuesta voz del narratario. Una de las formas de narrador implícito es el llamado *discurso indirecto libre*, en el cual se funden las voces de narrador y personaje de tal suerte que no se puede señalar puntualmente dónde termina una y comienza la otra. El discurso del narrador se contagia de las formas expresivas del personaje, asume su perspectiva temporal y espacial (el aquí y el ahora del personaje) pero mantiene la tercera persona gramatical como marca de su distancia. Así, en *Conversación en La Catedral*, de Vargas Llosa (1983 [1969]), frecuentemente la voz del narrador se funde con la de algún personaje, como en el pasaje siguiente:

Gracias a las ocurrencias de Ludovico la espera se les hacía menos aburrida, don. Que su boquita, que sus labios, que las estrellitas de sus dientes, que olía a rosas, que un cuerpo para sacudir a los muertos en sus tumbas: parecía templado de la señora, don. Pero si alguna vez estaba en su delante ni a mirarla se atrevía, por miedo a don Cayo. ¿Y a él le pasaba lo mismo? No, Ambrosio escuchaba las cosas de Ludovico y se reía, nomás, él no decía nada de la señora, tampoco le parecía cosa del otro mundo, él sólo pensaba en que fuera de día para irse a dormir (p. 349).

Los rasgos que tipifican el discurso del personaje, como el empleo del vocativo («don»), las expresiones idiomáticas de la

región («templado», «en su delante»), las interrogaciones, el adversario de negación como respuesta, se entremezclan con los rasgos propios del discurso del narrador: los personajes son nombrados con el pronombre de tercera persona o con su nombre propio, lo cual acusa la presencia de una voz ajena que relata las palabras del personaje. En estos casos, decimos que hay un narrador implícito con una voz ambivalente, puesto que tanto remite al propio narrador como al personaje.

En los relatos en segunda persona, hay también un narrador implícito pues su voz ambivalente remite, por un lado, al personaje en tanto actor de los acontecimientos, y por otro lado, esa voz proviene del narrador (en tanto el pronombre de segunda persona lo implica) y remite al narratario (representado por antonomasia mediante la segunda persona gramatical). La voz narrativa se halla desplazada al nivel de la historia. Así el narrador de *Aura*, de Carlos Fuentes (1984 [1962]), se expresa de la siguiente manera:

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distraído, dejas que la ceniza del cigarrillo caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato (p. 11).

La segunda persona, presente en las desinencias verbales y en el pronombre personal, por una parte, designa al personaje, en tanto actor de los hechos que se narran, y por otra, representa implícitamente la situación comunicativa, señalando al narrador y al narratario. Designa al personaje (como instancia del nivel de la historia) pues los enunciados, al poseer carácter asertivo, configuran el universo de ficción; y desplaza la situación comunicativa (del nivel de la narración al nivel de la historia) pues hay marcas de ambos participantes (saber, valoraciones y perspectiva del narrador, saber supuesto del narratario). Sin embargo, no podemos dejar de percibir la ambigüedad que provoca una narración en segunda persona, siendo ésta la persona gramatical del interlocutor por antonomasia. La voz narrativa, que proviene de la conciencia del personaje, sigue todos los movimientos de ésta y relata tanto sus percepciones y meditaciones como las acciones que el personaje lleva a cabo. Si la voz del *yo* de la narración se desplaza a ese *yo* que supone el uso del *tú* y que es, digamos así, una parte de la conciencia del personaje, el *tú* de la narración se desplaza y constituye la contrapartida del *yo* en ese desdoblamiento que implica todo diálogo consigo mismo. Se trata de la representación de un diálogo interior en la conciencia desdoblada de un personaje.

La presencia *virtual* del narrador se caracteriza por desempeñar su función de destinatario a otro su discurso careciendo de una voz que lo manifieste. Se trata de un narrador cuyo silencio es elocuente. El narrador calla para que los personajes se expresen, pero su función narrativa permanece y se evidencia en el recorte de los discursos de los personajes, la perspectiva adoptada en la selección de los parlamentos, el saber limitado del narrador frente al de los personajes. El narrador no habla sino que muestra. Es el caso de aquellos relatos en los cuales, a la manera de la representación dramática, asistimos a los diálogos de los personajes sin mediación aparente del narrador. Una novela como *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig (1976), es un claro ejemplo de este tipo de presencia del narrador.

También hallamos un narrador virtual en los relatos en primera persona, en los cuales el personaje realiza algún acto discursivo que suplanta la voz del narrador. Por ejemplo, *El Periquillo Sarmiento* (Fernández de Lizardi, 1972 [1832]), presenta a un personaje que escribe unos cuadernos destinados a moldear la conducta de sus hijos; en este caso, decimos que el personaje *escribe* y el narrador virtual *muestra*, sin hablar, a un personaje en el ejercicio de la escritura. (Excepto al final del relato, cuando el personaje ya no escribe sino que habla para hacer entrega de los cuadernos: de todos modos, el narrador sigue siendo de carácter virtual, pues es el personaje el que cita sus propias palabras: ...«le dije: Toma estos cuadernos»...). Aquí el *yo* de la enunciación, el narrador, destina como relato la historia del Periquillo que él mismo escribe a sus hijos, a un narratario, el *tú* de la enunciación, que recibe esta historia como verídica y a la cual accede de manera furtiva por no estar dedicada a su conocimiento.

Lo mismo puede suceder en un relato en segunda persona, en el cual se presenta también al personaje realizando algún acto discursivo. En todos estos casos, diremos que el relato presenta un acto de enunciación compuesto: así como hay relatos con un acto de enunciación simple (aquel en el cual el narrador *destina* y *verbaliza* la historia para un narratario) hay también relatos que entrañan un acto de enunciación compuesto, pues el narrador efectúa el acto de *destinar* una historia al narratario, y es el personaje el que *verbaliza* la historia mediante la realización de algún acto discursivo como pensar, decir, escribir o dejar fluir su conciencia, actos que pueden estar dirigidos a otro personaje o a sí mismo.

La novela epistolar o aquella que asume la forma del diario íntimo o de las memorias, sin intervención verbal del narrador, serían otros

tantos ejemplos de narrador virtual con un acto de enunciación compuesto.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo, hemos intentado mostrar que el *yo* de la enunciación ficcional no se confunde con el *yo* (explícito o implícito) de la enunciación literaria. El análisis detallado del problema nos ha permitido tanto discernir claramente los niveles literario y ficcional como considerar los casos de colisión entre ambos. En el interior del universo de ficción, el narrador adopta el lugar de sujeto de la enunciación, por fuera queda la función-autor cuya manifestación en el texto pertenece a otro dominio de estudios. Así, la estética, la estilística, la teoría de la recepción, han tomado como objeto de reflexión los aspectos implicados por lo que aquí hemos llamado la *enunciación literaria*. Para los fines de una perspectiva teórica del discurso narrativo —como la que aquí adoptamos— interesa fundamentalmente la *enunciación ficcional*, esto es, los modos de configuración del proceso enunciativo del universo de ficción. Si nos hemos referido a las figuras del autor y del lector es, por una parte, para deslindar un tanto el campo —de fronteras lábiles— entre las perspectivas estética y teórica del fenómeno literario; y por otra, para observar en qué medida ambas figuras pueden interferir en el universo de ficción.

Referencias bibliográficas

Obras literarias citadas

- ALEGRÍA, C. (1968 [1961]). *El mundo es ancho y ajeno*. Buenos Aires: Losada, 2^a ed.
- AZUELA, M. (1969 [1960]). *Los de Abajo*. México: FCE, 8^a reimp.
- BORGUES, J. L. (1989 [1944]). «La forma de la espada». En *Ficciones. Obras completas*, vol. 1. Barcelona: Emecé.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, J.J. (1972 [1832]). *El Periquillo Sarniento*. México: Porrúa, 13^a ed.
- FUENTES, C. (1984 [1962]). *Aura*. México: Era, 22^a ed.
- PAYNO, M. (1991 [1959]). *Los bandidos de Río Frío*. México: Porrúa, 14^a ed.
- PUIG, M. (1976). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- VARGAS LLOSA, M. (1983 [1969]). *Conversación en La Catedral*. México: Seix Barral/Planeta, 2^a ed.

Bibliografía teórica

- BENVENISTE, E. (1978 [1971]). *Problemas de Lingüística General*. Vol. I. México: Siglo XXI, 7^a ed.
- BOOTH, W. C. (1983 [1961]). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2^a ed.
- BUTOR, M. (1967). «El uso de los pronombres personales en la novela». En *Sobre Literatura II*. Barcelona: Seix Barral.
- DOLEZEL, L. (1980). «Truth and Authenticity in Narrative». *Poetics Today* 1: 3.
- FOUCAULT, M. (1984). *Qué es un autor*. México: Ediciones Populares.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- HERRNSTEIN-SMITH B. (1978). *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language*. Chicago & London: Chicago University Press.
- ISER, W. (1978). *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- KURODA, S. Y. (1976). «Reflections on the Foundations of Narrative Theory from a Linguistic Point of View». En *Pragmatics of Language and Literature*, T.A. Van Dijk (ed.). Amsterdam: North Holland.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1972). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral.
- (1978). «El acto de escribir ficciones», *Dispositio* III, 7-8.
- (1981). «Representación y ficción». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* VI: 1.
- MIGNOLO, W. (1980). «Semantización de la ficción literaria». *Dispositio* V-VI, 15-16.
- OHMANN, R. (1971). «Speech Acts and the Definition of Literature». *Philosophy and Rhetoric* 4.
- PIMENTEL, L. A. (1992). «La dimensión icónica de los elementos constitutivos de una descripción». *Morphé* 6.
- PRATT, M. L. (1977). *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington-London: Indiana University Press.
- ROMBERG, B. (1962). *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*. Stockholm: Almqvist and Wiksell.
- SEARLE, J. (1975). «The Logical Status of Fictional Discourse». *New Literary History* 2.
- TAMIR, N. (1976). «Personal Narrative and its Linguistic Foundation». *PTL* 1:3.
- ULLMANN, S. (1968). *Lenguaje y estilo*. Madrid: Aguilar.

P. RICOEUR: TEXTO E INTERPRETACIÓN

Antonio Garrido Domínguez

Universidad Complutense de Madrid

1. Entre las muchas cuestiones que acucian a la teoría literaria de nuestro tiempo se encuentran sin duda las que se refieren a la interpretación de los textos literarios. A este interés responden las (relativamente) abundantes tentativas de definición de la naturaleza, objetivos y procedimiento de la hermenéutica literaria (con mucha frecuencia camufladas tras marbetes más modestas como los de la teoría de la lectura, el acto de leer, la recepción literaria, etc.). En efecto lectura e interpretación constituyen las dos caras de un único fenómeno a través de cuyo estudio trata de responderse a la cuestión de cómo se lleva a cabo la comprensión de los textos literarios o, en otros términos, cómo se aprehende el sentido.

La necesidad de la interpretación se justifica básicamente por las peculiaridades que presiden la elaboración y recepción de los textos literarios. Más específicamente: se deriva de su inscripción simultánea en múltiples sistemas de signos o, en palabras de I. Lotman, en un

sistema *modelizante secundario*. En efecto, lo que separa a los textos literario-culturales de los de índole práctica es precisamente la intervención en su constitución de numerosos códigos o sistemas sígnicos que, como señala el autor, enriquecen enormemente el sentido del texto —y, por tanto, su ambigüedad—, pero a costa de implicar su organización —y, por consiguiente, su interpretación (cfr. Lotman, 1970: 20, 37 ss.; 1976: 341).

Otra razón más es que la competencia literaria no es una realidad innata sino adquirida (al menos en el plano productivo). Dicha competencia supone tener a disposición un elevado volumen de información —de la que el lector no siempre es plenamente consciente, si está familiarizado con el universo de la literatura— respecto del funcionamiento de los textos, del papel de los géneros en su constitución, etc., y en suma, respecto de la naturaleza convencional de este mundo (cfr. Aguiar e Silva, 1977).

La concepción del discurso literario, por otra parte, como un decir indirecto, sea en su modalidad directiva o declarativa, plantea otra dificultad no pequeña: que los mundos proyectados en el texto son mundos imaginarios, ficticios, que no siempre se pliegan a las exigencias de lo verosímil (Genette, 1991; Dolezel, 1988). Así, pues, el sentido de un texto es una realidad evanescente o ambigua por su polivalencia o indeterminación, y, por consiguiente, reclama del lector la máxima colaboración (Ingarden, 1931; Eco, 1979).

El proceso de lectura está lleno de escollos y la tentativas del lector por adueñarse del sentido (de un texto) pueden convertirse fácilmente en una árida travesía que sólo un lector modelo (o modélico por su cooperación) podrá superar. La necesidad de la interpretación va, pues, aneja a la propia naturaleza de la literatura, a las peculiaridades de la comunicación literaria y, en definitiva, al ámbito de la cultura.

Ahora bien ¿cómo se lleva a cabo el proceso interpretativo? ¿Cuáles son sus pasos y qué saberes actualiza?. Respuestas a estas preguntas no escasean a lo largo de la historia, especialmente en el ámbito filosófico y, sobre todo, entre los estudiosos de las Sagradas Escrituras. Propuestas más recientes —y de gran trascendencia— cuentan como patrocinadores a Husserl, Heidegger, Dilthey, Gadamer, Hirsch Jr., U. Eco o P. Ricoeur, entre otros (Domínguez Caparros, 1993; Gadamer, 1951; Ricoeur, 1965 y 1969). En las páginas que siguen será objeto de análisis la propuesta de P. Ricoeur, no sólo por la solidez de su planteamiento, sino por la

diversidad de tendencias que la integran y el carácter armonizador que preside la actividad de este estudioso.

2. Es importante reseñar desde los comienzos que todo el discurrir de P. Ricoeur sobre el fenómeno literario y sus posibilidades de interpretación se apoya en una rigurosa argumentación de carácter ontológico —epistemológico a la que, por supuesto, no es ajena su trayectoria filosófica y su constante preocupación por la interpretación de los textos (escriturísticos preponderantemente, además de los literarios).

Enmarcada en la fenomenología husserliano-heideggeriana la hermenéutica de P. Ricoeur se distancia tanto del conocimiento intuitivo de la obra literaria —propio de las corrientes idealistas— como del objetivismo propio de los análisis estructuralistas. Se trata de corregir ciertos defectos de planteamiento: en un caso por los riesgos que el procedimiento encierra de caer en el impresionismo y, sobre todo, porque el autor —baza explicativa del idealismo— es para Ricoeur una instancia más en el esclarecimiento del sentido de los textos. En el caso del estructuralismo la asepsia es tal que el texto se desvincula de aquello —el mundo— de donde procede su sentido. Es preciso, pues, ante todo reanudar las relaciones entre el texto y la realidad para evitar que el trayecto interpretativo comience y finalice en el propio texto⁶.

2.1. La Hermenéutica ricoeuriana cuenta —como toda disciplina que reclame para sí el atributo de científica— con dos componentes explícitos: un objeto y un método de análisis (de su exposición o desarrollo podrá deducirse el concepto de literatura subyacente).

El objeto de estudio no es otro que el sentido del texto y, más específicamente, lo que el autor denomina *mundo del texto*. La investigación sobre el objeto se apoyará en una teoría o concepción del texto con el fin de comprobar cuál es su capacidad y procedimientos de mediación. Para el método —el «círculo hermenéutico»— Ricoeur vuelve los ojos a las propuestas de Schleiermacher y Dilthey, aunque introduciendo importantes matices respecto de sus momentos o componentes: *explicación* y *comprensión*. Ricoeur cambia el signo de la contradicción, asignado por Dilthey, por el de la complementariedad. Explicación y comprensión constituyen las dos operaciones básicas de lo que el autor denomina «arco hermenéutico».

¹ Sobre los fundamentos teórico-metodológicos de P. Ricoeur puede consultarse, entre otros, Balaguer (1994).

Por otra parte, explicación y comprensión se correlacionan directamente con dos de las dimensiones definitorias del texto literario (y, específicamente, narrativo): inmanencia y trascendencia. La explicación apunta a la estructura textual y busca poner al descubierto los mecanismos que regulan su constitución interna y su funcionamiento. La explicación —en cuanto momento de raciocinio, descripción y clasificación de los constituyentes del texto— corresponde exactamente a lo que pretenden los análisis estructuralistas. Ricoeur no sólo no desecha este momento sino que considera que una buena explicación del texto prepara el camino para una adecuada comprensión del mismo. A esta convicción responde el aforismo de que *explicar más es comprender mejor*) (cf. Ricoeur, 1986: 208, 221, 137-159, 1983-85: II, 54).

Ahora bien, la explicación se justifica en última instancia como paso previo a la comprensión (que constituye el objetivo último y la actividad envolvente). Siguiendo a Gadamer (1951: 232, 457), Ricoeur reconoce que *comprender* es ante todo comprenderse delante del texto (y como reacción/ respuesta a los estímulos/ preguntas que el texto formula al lector). Mientras que la *explicación*, en cuanto momento preocupado por lo estático del texto, tiene que ver con su dimensión interna, la *comprensión* exige ineludiblemente el rebasamiento de sus límites. En efecto, comprender un texto es, según el autor, «tomar el camino del pensamiento abierto por el texto, meterse en el camino hacia el horizonte del texto». El camino al que alude Ricoeur abre el texto hacia el referente y, en definitiva, plantea, como veremos muy pronto, la necesidad de que el texto se trascienda a sí mismo para que tenga realmente sentido (Ricoeur, 1983-85: I, 151 ss.).

Ahora bien, la comprensión en el caso de la literatura se ve fuertemente mediatisada por *signos*, *símbolos* y, en definitiva, por el *texto*. El primer elemento, los signos, alude a que el sentido pasa inevitablemente por ese mediador universal que es el lenguaje; los símbolos, en cambio, hacen referencia al valor convencional de las formas de representación (que son específicas de cada cultura e históricamente variables). El tercer componente mediatisador de la comprensión es el texto y constituye, como se dijo, el verdadero objeto de la hermenéutica (Ricoeur, 1983-85: I, 120 ss.).

2.2. Fiel a su orientación filosófica, Ricoeur aborda la teoría del texto desde una perspectiva epistemológico-ontológica. La naturaleza del texto se justifica a partir de su carácter mediador entre lo que lo precede y lo que le sigue, al *antes* y el *después*. Así pues, el texto o *mimesis II* representa el momento de la realidad configurada en el

texto puente a *mímesis I* o realidad prefigurada y *mímesis III* o realidad prefigurada a través del acto de lectura. Ahora bien, antes de entrar al examen de las tres mímesis vale la pena detenerse en otros aspectos y dimensiones del texto (Ricoeur, 1983-85; cfr. III).

En primer lugar, sus rasgos. Según Ricoeur, son cuatro los aspectos característicos del texto: la fijación del significado, autonomía respecto de la intención del autor, referencia y universalidad de los destinatarios. Ricoeur enraíza su propuesta sobre el texto en la teoría del discurso de E. Benveniste y también toma de él la distinción entre semiótica —la disciplina encargada de examinar el plano intratextual, los signos— y, semántica que, a través del significado, lleva a cabo la mediación entre el hombre y el mundo. Se trata de dimensiones complementarias e irre-nunciables en todo análisis mínimamente comprehensivo del texto (requisito al que no responden los planteamientos estructuralistas, los cuales centran exclusivamente su atención sobre el plano semiótico).

La demostración de que la referencia —aunque sea de segundo grado o indirecta— constituye un hecho ineludible en cualquier análisis del texto literario se convierte progresivamente en el centro de gravedad del fino discurrir de Ricoeur y es objeto de una amplia y rigurosa argumentación.

El primer argumento en favor de la apertura del texto se basa en el supuesto de que el lenguaje no es una realidad autotélica y tiene el mundo como correlato ineludible, como su *otro*. El discurso no puede dejar de referirse al mundo so pena de negar su esencia más íntima y a verse reducido a puro significante (Ricoeur, 1983-85: 153)². Ricoeur reconoce con todo —siguiendo a Frege— que en el texto literario se produce una suspensión de la referencia de primer grado (y lo mismo cabe opinar respecto del sentido), pero como contrapartida se potencia la referencia de segundo grado (la que surge a la luz de los códigos y convenciones culturales y literarios) (cfr. Ricoeur, 1975 [1980]: 293 ss. 1983-85; I, 156 ss.).

En el caso concreto de la narración la referencia es de mímesis II respecto de mímesis I (esto es, de la realidad configurada textualmente respecto de una realidad prefigurada en términos de lo que es una acción y sus elementos constitutivos) y, sobre todo, respecto de la realidad refigurada a través del acto de la lectura, esto es, el *mundo del texto*. La literatura, añade Ricoeur, tiene una manera muy peculiar de

² Cf. también; «Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et comprendre», ob. cit., 140.

hablar del mundo: representa la realidad no como un dato empírico sino como algo posible, esto es, como mundos que podrían existir. Es un hablar metafórico, en suma (Ricoeur, 1983-85: I, 107, 156-7; 148; 1986: 128-9). De lo dicho se deduce la segunda razón en favor de la trascendencia del texto (ya aludida en las páginas precedentes, por cierto): su naturaleza esencialmente mediadora entre el mundo y el lector (punto éste sobre el que se volverá al tratar de mimesis II con mayor detenimiento).

La trascendencia del texto es defendida también desde otras perspectivas. La primera alude a su dimensión retórica, esto es, a su gran capacidad para influir sobre el receptor —y, a través de él, sobre la realidad que lo rodea— por medio de la crítica o denuncia, la defensa de una determinada ideología, etc. En cualquier caso, resulta incuestionable el papel de la literatura en el ensanchamiento de las experiencias del ser humano y, en especial, en la renovación constante de nuestra percepción de la realidad, como señalan, desde postulados muy diferentes, V. Sklovski (1917) y, sobre todo, J. Mukarovski (1977: 100-102).

Un argumento más —y, posiblemente, uno de los más definitivos— se fundamenta en las ideas de P. Benveniste a propósito de la vinculación entre subjetividad y lenguaje y, por supuesto, en su teoría de la enunciación. Según el autor, a través de los deícticos personales y afines el discurso no sólo conecta con un determinado contexto comunicativo sino que, principalmente, se enraíza en la subjetividad del hablante. En este punto es la categoría genettiana de *voz* la que permite a Ricoeur establecer la conexión entre enunciación y enunciado, entre la instancia enunciativa del narrador —perceptor (en el caso del relato) y la subjetividad individual o conciencia y, en suma, entre arte y vida (como se verá posteriormente, el tiempo-duración funciona como garante de este contacto entre texto y mundo) (Cfr. Benveniste, 1966: I, 179-187 y 1974: II, 70-81; Ricoeur, 1983-85: II, 168 ss.).

2.2.1. Todos los argumentos reseñados resaltan el carácter *mediador* del texto y rechazan, por consiguiente, cualquier tentación de consideración inmanentista del mismo. Esta convicción se verá definitivamente corroborada por la teoría de las tres mimesis y ciertos conceptos a ella vinculados como son los de *mundo del texto* y *tiempo ficticio*.

En la exposición de sus ideas sobre la noción de mediación del texto Ricoeur reinterpreta los viejos y revitalizados conceptos aristotélicos

de *póiesis*, *mímesis* y *mythos*. La mediación es, en primer término, entre el *antes* y el *después*, la realidad que precede al texto y la refi-
gurada a través del acto de lectura. Dado que el texto proyecta un mundo ante los ojos del lector, la afirmación de su naturaleza media-
dora insiste en que dicho mundo —aunque se constituye gracias al texto— forma parte de un proceso que mira en dos direcciones: el lugar de donde extrae su inteligibilidad básica (*mímesis I*) y hacia los destinatarios que, a través de la lectura, se apropiarán del mundo del texto (*mímesis II*).

En un sentido más preciso la mediación tiene que ver con la corre-
lación entre los tres conceptos anteriormente mencionados o, en otros términos, con la construcción de la trama. Se trata de un activísimo proceso en el que el *hacer* literario se interpreta como representación de una acción, esto es, como su configuración en el marco de la trama. La noción de construcción implica que durante el proceso creador se lleva a cabo una intensa manipulación de los materiales y, en definitiva, la constitución del mundo del texto (que, como se vio, se inscribe en el ámbito, no lo de real-objetivo sino de lo posible).

Ahora bien, esta operación de configuración desempeña una labor de mediación en tres dimensiones diferentes: integrando en un conjunto (historia) una serie de acontecimientos, estableciendo la síntesis de materiales tan heterogéneos como los que supone toda acción —hechos, gentes, medios, fines circunstancias, valoración, etc.— y, finalmente, la trama es mediadora en el plano temporal (algo no tomado en consideración por Aristóteles, más preocupado por la lógica o causalidad narrativa que por la temporalidad). En palabras de Ricoeur: la labor conciliadora de la trama se manifiesta en que extrae *de la simple sucesión (de hechos) una configuración*; logra, a través de un fino trabajo de ajuste, la concordancia de lo dispar y, en última instancia, introduce el sentido del tiempo.

Dicha manifestación se proyecta en los dos planos del texto: el sintagmático —en cuanto que los acontecimientos constitutivos de la trama se suceden necesariamente unos a otros— y el paradigmático, esto es, el de la configuración propiamente dicha. A través de la operación de configuración asoma el tiempo —y, más que en ningún otro caso, cabe hablar aquí de él— puesto que de ella resulta el verdadero sentir y sentido del tiempo. Tres son las razones en que cabe apoyar esta afirmación: primero, porque por medio de la configuración, la simple sucesión de acontecimientos se convierte en una totalidad significante; en segundo lugar, porque gracias a la labor configuradora de

la trama, los hechos reciben su sentido definitivo a partir del punto final, es decir, el momento desde el cual la historia narrada pueda ya ser contemplada como un texto. De aquí concluye Ricoeur (1983-85: I, 139; II, 47 ss.) que «*la reconsideración de la historia narrada, regida como totalidad por su manera de acabar, constituye una alternativa a la representación del tiempo como transcurriendo del pasado hacia el futuro, según la metáfora bien conocida de la flecha del tiempo. Es como si la recolección inviertiese el llamado orden natural del tiempo, al leer el final en el comienzo y el comienzo en el final, aprendemos también a leer el tiempo mismo al revés, como recapitulación de las condiciones iniciales de su curso de acción en sus consecuencias finales*».

En suma, *mímesis II* se presenta como una fase del proceso literario en el que, a través de la manipulación del material narrativo, se obtiene el sentido del tiempo y, vinculada a él, la inteligibilidad del relato (1983-85: I, 134-9). Como se señaló anteriormente, *mímesis II* apunta inevitablemente, a partir de su naturaleza esencialmente mediadora, hacia *mímesis I* y *mímesis III*. *Mímesis I* funciona como punto de referencia a partir del cual tanto el autor como el lector llevan a cabo las tareas que les son propias: la producción y la recepción o interpretación del texto. Se trata, pues, de las condiciones de la precomprensión del texto o los saberes compartidos por emisor y receptor, que se traducen en la práctica en un conocimiento de lo que Ricoeur denomina *red conceptual* (esto es, de qué significa el obrar humano y cuáles son sus elementos constitutivos). Este saber compartido constituye el fundamento de todo el trabajo de representación literaria y, por supuesto, de la construcción de la trama (1983-85: I, 120 ss.).

Uno puede preguntarse en este punto cuál es la relación entre el conocimiento de la *red conceptual* —o, lo que es lo mismo—, la posesión de una competencia que, según el autor, podría muy bien denominarse *comprensión práctica* y *la comprensión narrativa*. «*La respuesta a esta pregunta* —afirma Ricoeur (1983-85: I, 122)— *exige la relación que puede establecerse entre teoría narrativa y teoría de la acción, en el sentido dado a este término en la filosofía analítica de lengua inglesa. A mi entender esta relación es doble. Es a la vez, una relación de presuposición y de transformación*».

La comprensión narrativa presupone, en primer término, estar en posesión de una competencia práctica; pero ésta no basta, ya que la narración se regula en su composición por reglas o convenciones que le son propias. Por tanto, se requiere además una competencia específica

narrativa. En cuanto al segundo aspecto, sólo decir que representa el paso del plano paradigmático (o virtual) al sintagmático o actual —esto es, el paso de los modelos compositivos y materiales al plano de la construcción— donde se hace efectiva la operación de transformación (y, cómo no, de *presuposición*). De ahí la conclusión del autor (1983-85: I, 123): «*comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del hacer y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas*». Así, pues, puede muy bien concluirse que la comprensión narrativa —o, si se prefiere, *mímesis II*— extrae de la comprensión práctica (*mímesis I*) todo lo que tiene que ver con el significado del obrar humano.

Pero hay todavía otros aspectos que tienen que ver con la presuposición de *mímesis I*. En primer lugar, la *mediación simbólica* que ejerce la comprensión práctica respecto de la composición narrativa. El término símbolo alude aquí al hecho de que el significado de la acción narrada viene predeterminado por cada cultura (que es la que aporta las reglas para su interpretación: piénsese en el valor de hechos como el engaño, el robo, la poligamia, el aborto...). Así, pues, es plenamente congruente afirmar que la acción es inteligible, en primer término, gracias a su carácter simbólico (al valor que le ha asignado una determinada comunidad, el cual es, ante todo, como ya reconocía Aristóteles, de naturaleza ético-moral) (Ricoeur, 1983-85: I, 123-7).

Pero, el apoyo último y definitivo de *mímesis I* a *mímesis II* no es otro que el tiempo. En este punto Ricoeur aprovecha la distinción heideggeriana entre *intra-temporalidad* —el tiempo existencial— *historicidad* —cuando los acontecimientos se organizan y adquieren sentido a la luz del trayecto vital de una persona— y, finalmente, la *temporalidad*. Esta es la dimensión más profunda del tiempo ya que, en realidad, abarca desde el presente el pasado y el futuro. La vinculación se produce en el plano de *mímesis I* entre el tiempo narrativo y la intra-temporalidad o ser-en-el-tiempo, un tiempo no lineal, guiado por el *cuidado* (1983-85: I, 128-134). En suma, la inevitable conexión entre *mímesis I* y *mímesis II* constituye un argumento decisivo en favor de la apertura del texto al mundo y, correlativamente, al sentido y a la referencia. En el fondo se trata del paso —característico de la literatura, según Aristóteles— del orden ético al poético (cf. Pozuelo, 1993: 129).

2.2.2. Ahora bien, la trascendencia del texto mira también hacia delante, hacia el receptor que es quien hace suyo el mundo del texto (esto es, su sentido). La recepción-interpretación se materializa en el

acto de lectura y se define como el ámbito propio de mimesis III: el proceso por medio del cual la realidad configurada en el texto es refigurada a través de la actividad lectora. En este punto vuelve a ser operativa la categoría genettiana de *voz* en cuanto que facilita la consideración del texto narrativo como mensaje dentro de un proceso general de comunicación. Es esta precisamente la que permite pasar de mimesis II a mimesis III. En cuanto a la realidad de ficción, el texto carecerá de sentido sin este último paso: «...la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer en la mimesis III» (Ricoeur, 1983-85: I, 144).

Así, pues, *mimesis III* representa el encuentro de dos mundos —y sus respectivos tiempos— el configurado en el texto y el existencial del lector. Con la recepción del texto se cierra el ciclo de las mimesis a través de un proceso evidentemente circular —aunque no vicioso, señala Ricoeur— en el que el final se aclara y justifica por su referencia al principio y viceversa (gracias siempre a la mediación del momento intermedio o *mimesis II*).

En el análisis del papel de la lectura —actividad que facilita el paso de *mimesis II* a *mimesis III*— Ricoeur se apoya en las propuestas de la Estética de la Recepción y, más específicamente, en la doctrina de W. Iser sobre el acto de lectura y la de H.R. Jauss acerca de la recepción. «Para los dos —opina Ricoeur (1983-85: I, 152)— el texto es un conjunto de *instrucciones* que el lector individual o el público ejecutan de forma pasiva o creadora». La observancia de estas instrucciones permite al lector hacerse con el mundo proyectado en el texto y la fusión de sus respectivos horizontes de expectativas y, en definitiva, acceder no sólo al sentido sino a la referencia —una referencia metafórica o de segundo grado— del texto y, correlativamente, a su temporalidad. Éste es el punto —como se ha señalado repetidas veces a lo largo de este trabajo— hacia el que se orienta la hermenéutica de Ricoeur, una hermenéutica centrada en el mundo del texto y no tanto en la reconstrucción de la intención del autor (Ricoeur, 1983-85: I, 158).

La teoría de la lectura implica, según el autor, la alianza entre Poética, Retórica y Teoría de la Comunicación (1985: III, 231 ss.). La importancia de la Poética se comprende a partir de la constatación de que la composición condiciona la lectura de un texto. La Retórica insiste, por su parte, en el activo papel del texto en cuanto que a través de él el autor busca la persuasión, esto es, la adhesión del lector respecto de determinadas tesis o sistemas de valores (en el sentido apuntado por W.C. Booth). La Teoría de la Comunicación, finalmente, permite ver el

texto como parte de un proceso de interacción en el que intervienen factores diversos (emisor, receptor, etc.), pero esta perspectiva tiene otras consecuencias de gran alcance para Ricoeur. La más importante sin duda es el desbloqueo de la obra, su apertura hacia el exterior a través de la referencia (1983-85: I, 151-160). ¿Qué tipo de referencia?. Del tiempo ante y sobre todo.

Ricoeur considera que el tiempo narrado —o, si se prefiere, la práctica narrativa— puede aportar soluciones a las aporías del tiempo en el ámbito filosófico. En realidad la respuesta a los múltiples interrogantes del tiempo requiere un diálogo entre tres disciplinas: la historiografía, la filosofía fenomenológica y la crítica literaria. La parcialidad de los diversos planteamientos filosóficos —entre los que destacan los de San Agustín, Husserl y Heidegger— tiene mucho que ver con la naturaleza *invisible* del tiempo (de acuerdo con el enfoque kantiano, al que se suma Bajtín) (Ricoeur, 1983-85: 160-166; Bajtín, 1975: 237 ss.). Así, pues, queda en manos de la narración histórica y literaria la solución de los problemas planteados por la temporalidad.

En lo que sigue me ocuparé de las implicaciones del tiempo narrativo-literario en este controvertido asunto. Las razones de esta preferencia por parte de Ricoeur son de doble índole: una la naturaleza esencialmente temporal del relato y, en segundo lugar, el hecho de que la novela —especialmente, la contemporánea— ha convertido el arte de narrar en una inmensa galería de los modos de sentir el tiempo. Desde esta perspectiva la hermenéutica de Ricoeur se transforma en una disciplina encargada de analizar los diversos modos de configuración del tiempo. Todas las operaciones comprendidas en el arco hermenéutico —básicamente, explicación y comprensión—, además de tomar en consideración el proceso implicado en la teoría de las tres mimesis. Es preciso reconocer —señala Ricoeur (1983-85: II, 42 ss.)— que la novela contemporánea ha invertido de forma drástica los modelos tradicionales de representación temporal hasta el punto de levantar sospechas (bastante razonables, en ciertos casos) sobre los vínculos entre tiempo y narración. Sin embargo, cuando se llega a tales conclusiones a lo que se alude generalmente es a la cronología, no a la temporalidad que, en cuanto constituyente básico del relato, es algo a lo que éste no puede renunciar sin autodestruirse simultáneamente. Esta es la gran tesis de Ricoeur: la afirmación de la plena identificación entre temporalidad y relato (Ricoeur, 1983-85: 112-136; Garrido Domínguez, 1992).

Ricoeur encuentra en la distinción entre *tiempo del contar* (*Erzählzeit*), *tiempo de lo contado* (*erzählte Zeit*) y el *tiempo de la vida*

o experiencia de tiempo (*Zeiterlebnis*), propuesta por P. Müller en su *Morphologische Poetik*, los argumentos para rechazar, por inadecuados y excesivamente asépticos, los análisis estructuralistas y, específicamente, los de G. Genette sobre Proust. Es precisamente el tiempo vivido el que permite constatar la operatividad de la voz narrativa, no tanto en cuanto categoría estrictamente técnica del relato, sino sobre todo a partir de su capacidad para establecer un puente entre el tiempo narrado y el tiempo de la vida (el primero o tiempo de *mímesis II* remite inevitablemente al tiempo prefigurado de *mímesis I*, el tiempo de la experiencia, hacia el que apunta también *mímesis III* a través de ese encuentro entre los mundos del texto y del lector) (cfr. Ricoeur, 1983-85: I, 128). Es dicha experiencia la que justifica el empleo de determinadas técnicas y de lo que Genette denomina «juegos con el tiempo» y no al revés; en suma, lo que impide el enclaustramiento del texto y del tiempo en su interior (Ricoeur, 1983-85: II, 136-157).

Tal es el motivo por el que el autor no encuentra plenamente satisfactorio el enfoque de Genette respecto a las nociones de punto de vista y voz narrativa y la razón por la que se adhiere a las propuestas de Bajtín, Lotman y Uspenski. “En resumen, las dos nociones de punto de vista y voz son de tal modo solidarias que se hacen indiscernibles... Se trata, más bien, de una sola función considerada bajo el ángulo de dos cuestiones diferentes... sólo subsiste una diferencia entre punto de vista y voz: el punto de vista deriva de un problema de composición (como hemos visto en Ouspenski); por tanto, sigue estando dentro del campo de investigación de la configuración narrativa; la voz, en cambio, incumbe a problemas de comunicación en la medida en que está dirigida a un lector; se sitúa así en el punto de transición entre configuración y refiguración, en cuanto que la lectura marca la intersección entre el mundo del texto y el del lector. Precisamente son éstos los intercambiables. Todo punto de vista es la invitación dirigida al lector para que dirija su mirada en el mismo sentido que el autor o el personaje; en cambio, la voz es la palabra muda que presenta el mundo del texto al lector, y, como la voz que se dirigía a San Agustín en el momento de su conversión, dice: *Tolle! lege!* (¡Toma y lee!)» (Ricoeur, 1983-85: II, 177-178).

Las diferencias e implicaciones entre los conceptos de punto de vista y voz son importantes para Ricoeur por sus claras repercusiones temporales. La posible correlación con las nociones de enunciado y enunciación y el hecho de que la forma verbal característica del relato sea el pretérito son hechos que ponen bien a las claras que los acontecimientos

narrados *son vistos como* algo pasado respecto del momento de su narración. Es también esta distinción la que facilita los juegos con el tiempo, aunque el objetivo último de los mismos no puede ser otro —si no se pretende negar la trascendencia del texto— que el de *articular una experiencia del tiempo* en los planos de la configuración y de la refiguración. Lo que esto quiere decir es que *la experiencia ficticia del tiempo* exige el encuentro constante entre el mundo del texto y el mundo del lector y, en suma, la apertura del texto hacia el exterior. La experiencia del tiempo se perfila como la dimensión temporal de un mundo virtual, de una realidad posible, como es la que el texto proyecta. Dicha experiencia es posible gracias al texto narrativo en un doble sentido (aunque parezca paradójico): por su capacidad intrínseca para articularla en el marco de la trama o configuración pero, también, por su innegable proyección hacia el exterior —hecho que le permite entrar en confrontación con el mundo del lector y ser objeto del proceso de refiguración a través de la lectura. Es especialmente este hecho el que hace posible referirse al mundo del texto como una *trascendencia inmanente*.

Como se ha dicho repetidas veces, el tiempo constituye el aspecto que mejor pone de manifiesto esta dimensión inmanente/ trascendente del texto y la narración literaria (específicamente, la novela), el lugar donde mejor se plasman las múltiples y diversas sensibilidades sobre el tiempo. La novela se ha convertido en el siglo XX en un auténtico laboratorio donde se experimenta con ese organismo incorpóreo pero enormemente consistente que es el tiempo (Ricoeur, 1983-85: II, 179-181). Ahora comienza a percibirse con claridad el razonamiento de Ricoeur y el proceso implicado en el *arco hermenéutico*: la experiencia del tiempo se encuentra en el punto de partida de dicho proceso gracias a la intermediación del texto. La hermenéutica ricoeuriana no se detiene en una reclamación de la apertura o trascendencia del texto sino que hace de la experiencia del tiempo el trampolín que une el texto al mundo que lo precede (y de donde procede) al lector.

Los análisis de Ricoeur sobre determinadas obras de V. Woolf, Proust o T. Mann son bastante elocuentes. A ellas pueden añadirse sin duda otros que han venido a confirmar las tesis defendidas por el autor en los sagaces análisis consagrados a las obras de los autores antes mencionados. Cabe destacar, entre otros, los dedicados por Pozuelo a algunos relatos cortos de J. Cortázar (Pozuelo, 1989: 169-184). En ellos se pone de manifiesto el conflicto entre el tiempo sentido —el tiempo de la conciencia o la memoria— y el tiempo cronológico y, sobre todo, cómo sólo desde el tiempo interior puede explicarse no

sólo la concepción del tiempo sino las aberraciones presentes en el plano puramente discursivo en relatos como «El perseguidor», «La autopista del sur» o «La noche boca arriba», entre otros (Garrido Domínguez, 1992).

Así, pues, la clave hermenéutica del tiempo narrativo apunta inevitablemente hacia la vida a través de la conciencia, a través de una subjetividad, y reclama la abolición del tiempo de los relojes como factor explicativo último. Es más, sólo si se prescinde del tiempo exterior adquiere pleno sentido el tiempo-duración. Éste es un hecho que han venido a confirmar numerosos testimonios de novelistas durante los últimos tiempos. El testimonio de I. Aldecoa insiste en el papel de la conciencia en cuanto responsable de las expansiones y concentraciones del tiempo; en una palabra alude a la duración como dimensión profunda del tiempo: *«El tiempo no tenía medida fija. Los hechos contaban el tiempo...el golpe en la piedra y la continuación de la historia, y separándolos un gran silencio, que daba lugar a pensar, es decir, a que transcurrieran años, verdaderos años, en un solo momento.»*³

La contraposición tiempo crónico/tiempo subjetivo es permanente en *El jinete polaco*. Aludiendo a este último se dice: *«...un tiempo que posee sus propias leyes tan ajenas a las del mundo exterior, a las del tiempo exterior como un país innaccesible a todos los extranjeros e invasores»*. Un poco más delante se vuelve a insistir en este asunto: *«...estos relojes no sirven para medir un tiempo que únicamente ha existido en esa ciudad, no sé cuando, en todos los pasados y porvenir que fueron necesarios para que ahora yo sea quien soy, para que los rostros y las edades se congregaran ante mí como en el baúl insondable de Ramiro Retratista, para que Nadia sucediera en mi vida.»*⁴.

En el mismo sentido se expresa Julio Llamazares en *La lluvia amarilla*: *«Cuando murió Sabrina, la soledad me obligó otra vez a hacer lo mismo. Como un río encharcado, de repente el curso de mi vida se había detenido y, ahora, ante mí, ya sólo se extendía el inmenso paisaje desolado de la muerte y el otoño infinito donde habitan los hombres y los árboles sin sangre y la lluvia amarilla del olvido.»*

A partir de ese día, la memoria fue ya la única razón y el único paisaje de mi vida. Abandonado en un rincón, el tiempo se detuvo y, como

³ Edición de Barcelona: Planeta, 1982: 64.

⁴ Barcelona: RBA editores, 1982: 64.

un reloj de arena cuando se le da la vuelta, comenzó a discurrir en sentido contrario al que, hasta entonces, había mantenido. Nunca volví a sentir la angustia de acercarme a una vejez que, durante mucho tiempo, me había resistido a aceptar como la mía. Nunca volví a acordarme de aquel viejo reloj que, abandonado en un rincón, colgaba inúltimamente en la pared de la cocina. De pronto, el tiempo y la memoria se habían confundido y todo lo demás a la casa, el pueblo, el cielo, las montañas había dejado de existir, salvo como recuerdo muy lejano de sí mismo.»⁵

Los testimonios —las teorías explícitas del tiempo— podrían continuar en una lista bastante extensa; con todo, me interesa reseñar en este momento la concepción del tiempo subyacente a determinados relatos (las teorías implícitas). J. Cortázar ofrece en sus relatos algunas de las plasmaciones más interesantes y logradas de ese hecho ya constatado de que a través del arte y, en especial del arte narrativo, se accede a ciertas dimensiones temporales que sólo la subjetividad puede justificar. Baste el ejemplo de *La noche boca arriba*. Este relato representa un caso límite. En su interior se mezclan, se superponen dos historias, dos tiempos, con idéntico protagonista: el hombre que se encuentra en circunstancias extremas. Durante su convalecencia en el hospital el motorista accidentado sueña que es perseguido por los indios de una tribu rival, apresado y conducido al altar del sacrificio. El relato pone, pues, de manifiesto la entreveración de dos historias con un rasgo común: la amenaza de un grave peligro para quien las protagoniza. El personaje vive muy cartesianamente a caballo entre dos mundos, el de la realidad y el del sueño o delirio, hasta tal punto que toma por un sueño lo que es real y viceversa. La paradoja —y aquí reside seguramente el valor simbólico del relato— es que el personaje no discierne entre la realidad del mundo al que pertenece, una tribu americana, y un mundo muy posterior al que accede a través del sueño y, lo que es más importante, al que toma equivocadamente por real. Del relato se concluye, primero, que la realidad incluye no sólo el mundo objetivo inmediato, sino también el ámbito de los sueños, los deseos, etc.; en segundo lugar, que la ficción narrativa hace posible la vivencia simulatánea en dos tiempos objetivamente separados (cfr. Albadalejo, 1992: 50-51). El sueño, la ficción, permite al hombre fugarse del mundo inmediato aunque eso tiene un precio: uno vuelve a encontrarse siempre irremediablemente con el mundo; la huida es

⁵ Barcelona: Barral, 41.

puramente ilusoria. Así, pues, sólo el tiempo interior puede justificar de algún modo unos hechos que contradicen las más elementales normas del tiempo crónico o convencional. Es un hecho que aparece confirmado en otros relatos del propio Cortázar como *La autopista del sur*, *Continuidad de los parques*, o *el Perseguidor*.

El último ejemplo corresponde a Azorín. Se trata de *Una flauta en la noche*. El relato —organizado en torno a tres ejes temporales convencionales: 1820-1870, 1900— constituye una auténtica fábula del tiempo. En él el tiempo presenta rasgos contradictorios e incluso paradójicos; por un lado, cambia incesantemente (como se comprueba en el progresivo envejecimiento de personas y cosas) pero, simultáneamente, puede decirse que el tiempo, el tiempo profundo, es siempre el mismo, un tiempo circular. Es algo que la historia —un relato especular por triplicado— deja bien a las claras. El niño que toca la flauta en las primeras horas de la noche en la vieja ciudad dentro de la primera historia es el anciano que acompaña y enseña al niño que toca la flauta en la segunda; y uno de los niños que acompañan al anciano en la segunda historia, el que no toca la flauta, es el anciano que regresa a la vieja ciudad después de pasar largos años en Madrid y, por azares del destino, se instala en una fonda que resulta ser su antiguo hogar. Durante el paseo nocturno escucha la música delicada y triste de una flauta tocada por un niño al que acompaña un anciano. Lo que la historia viene a decir es que, por debajo de los cambios accidentales, fluye un tiempo esencial, que se mantiene constante (un tiempo encarnado no sólo en la repetición de la misma historia, sino en esa ciudad antigua cuyos sólidos caserones resisten los envites del tiempo externo). Así, pues, es la sensación o vivencia del tiempo la que justifica la articulación de la historia en el marco del texto.

3. De la doctrina de P. Ricoeur hay que concluir que el texto en cuanto mediación remite inevitablemente a la realidad (la experiencia del obrar humano y lo que implica) y, por tanto, que es mimético, pero no representación directa de tal realidad. El texto construye y contiene un mundo ficticio —un mundo virtual y sin consistencia en el mundo actual, pero cuya inteligibilidad depende en gran medida de la experiencia y conocimiento de este mundo. Otra parte de la inteligibilidad procede del conocimiento o familiaridad con los modos de proceder del sistema literario: carácter simbólico de los modos de trasposición del obrar humano a través de la acción narrativa, los géneros, naturaleza del discurso ficcional, etc. En el caso del texto narrativo es el tiempo el que posee las claves interpretativas del texto en cuanto que,

a través de él —y por encima de todas las posibles manipulaciones a que es sometido en el plano superficial— se facilita su enraizamiento en la conciencia individual. Así, pues, más que del tiempo narrativo lo correcto sería hablar del sentido y vivencia íntima e individual del tiempo (entendido, en última instancia, como sentido de la existencia y emparejado al respecto con el bajtiniano de cronotopo (cfr. Bajtín, 1975) cuyas raíces son también filosóficas).

Es importante señalar que el modelo de texto presentado por Ricoeur no contradice en absoluto las teorías de la ficción más recientes (es obvio que tampoco las más antiguas) y exigentes en cuanto a la autonomía del texto. Su interpretación del concepto de *verosimilitud* como realidad vinculada a la construcción de la trama —a esa operación que lleva a cabo la síntesis de lo heterogéneo y la concordancia de lo dispar— y a la coherencia interna. Es preciso admitir, por tanto, que el texto permite superar las posibles dificultades en este sentido y se vuelve legible a la luz de su construcción y de la lógica interna del mundo proyectado en él (cfr. Dolazel, 1980). A la luz de estos datos no puede sino concluirse que la propuesta de Ricoeur es, además de teórica y metodológicamente rigurosa, respetuosa para con las peculiaridades del fenómeno literario. Sin duda, la hermenéutica de Ricoeur se apoya en una epistemología y ontología que privilegian el objeto, la realidad, y la capacidad del sujeto para adentrarse en su conocimiento (cualquiera que sea la vía por la que éste se lleve a cabo). De ahí el papel instrumental asignado al texto en esa relación (dialéctica), un papel determinante no obstante en cuanto que a través de él ese conocimiento adquiere formas concretas y la realidad se vuelve inteligible.

Quizás podría objetarse en este sentido que la hermenéutica ricoeuriana rezuma un optimismo excesivo respecto de la capacidad del receptor para hacerse con el sentido —o, mejor, el mundo del texto— en todos los casos. (cfr. Maceiras, 1991). Como el propio autor reconoce, la literatura del siglo XX —el relato, en particular— parece haberse empeñado en problematizar la relación del receptor con el texto a base de atentar y desestabilizar los modos tradicionales de construcción de la trama o llevando al extremo las audacias innovadoras.

Ricoeur es consciente de que en no pocas ocasiones el lector corre con la responsabilidad de cargar sobre sus espaldas, la pesada tarea de construcción de la trama a partir de una serie de datos dispersos. Al ejemplo del *Ulises* —propuesto por el autor— cabría añadir un sinnúmero de relatos que oponen una tenaz resistencia a los más denodados

esfuerzos del lector medio por hacerse con su sentido: *Rayuela*, *Pedro Páramo*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La saga/fuga de J.B.* Muy posiblemente la clave del problema reside precisamente en el hecho —por otra parte, obvio— de que tanto los estudios lingüísticos como literarios operan sobre la base de un hablante/lector ideal o, como U. Eco, un lector «modelo», que puede y sabe estar a la altura de las circunstancias y no renuncia antes las primeras dificultades interpretativas. Es el lector que colabora al máximo, actualizando su conocimiento del mundo y su competencia específicamente literaria, fruto del estudio o de la experiencia de lecturas anteriores) (cfr. Eco, 1979).

Con todo, la realidad es terca y los propios análisis de la Estética de la Recepción —cuyos postulados Ricoeur acepta— demuestran palpablemente la heterogeneidad de los lectores y las enormes dificultades —a veces, insuperables— que el lector ha de vencer para adueñarse del sentido del texto. En estos casos, obvio es, el proceso hermenéutico se ve bloqueado y la comprensión del texto condenada al fracaso, no tanto porque los pasos a seguir no estén correctamente señalados —epistemológicamente el planteamiento es irreprochable— sino por la incapacidad del lector para enfrentarse a ciertos textos que rehúyen deliberadamente amoldarse a patrones establecidos (pienso en este momento en el ejemplo de *Conversación en la Catedral*, título al que podrían añadirse otros del propio Vargas Llosa).

La interpretación literaria parece depender, en una proporción elevada, de una competencia literaria muy específica e históricamente variable. Me parece, por tanto, que es preciso reclamar el derecho a la *sospecha* sobre las posibilidades reales del lector y reconocer que ese saber supuestamente compartido entre emisor y receptor respecto de lo que representa el obrar humano puede no darse al nivel que exige la interpretación de un determinado texto. La capacidad humana para entenderse y entender el mundo en que vive puede resultar insuficiente cuando se enfrenta con un dominio con peculiaridades tan específicas como es el de la literatura, un sistema modelizante secundario.

¿Quiere esto decir que el planteamiento de Ricoeur no es adecuado y que ofrece respuestas poco satisfactorias respecto de cómo se lleva a cabo la comprensión de los textos literarios? Ni mucho menos; me parece que su eficacia ha quedado sobradamente probada en las páginas precedentes. Conviene señalar que el propio autor es (más o menos) consciente de estas dificultades cuando, refiriéndose al hecho de que muchos relatos modernos carecen de conclusión en el sentido tradicional del término, afirma: «...más allá de toda sospecha, es necesario confiar en la

institución formidable del lenguaje. Es una apuesta que tiene en sí misma su justificación (cf. Ricoeur, 1983-85: II, 47).

Esta fe inquebrantable en la capacidad del lenguaje para captar y reflejar la realidad (y, correlativamente, en la del ser humano) constituye el fundamento epistemológico del riguroso discurrir de Ricoeur y, como se ha visto, de su teoría sobre el texto literario. Dicho fundamento se ve enriquecido colateralmente por otras consideraciones más específicamente literarias. La concepción de la literatura como fenómeno comunicativo, la defensa de la naturaleza y capacidad retórica del texto y la aceptación de los postulados de la Estética de la Recepción le permiten abrir el texto al mundo y, de manera muy especial, al receptor. El texto, viene a decir Ricoeur, no puede ser nunca un punto final, porque se hace eco del mundo y al mundo apunta a través de la imaginación del lector. Con palabras que recuerdan mucho las tesis de U. Eco al hablar de la obra abierta. P. Ricoeur afirma que todo texto abre, a través del proceso de lectura, una *ventana* al mundo.

Referencias bibliográficas

- ALBADALEJO, T. (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- AGUIAR E SILVA, M. (1977). *Competencia lingüística y competencia literaria*. Madrid: Gredos, 1980.
- BAJTÍN, M. (1975). *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard, 1978.
- BALAGUER, V. (1994). *La oposición historia/ficción en Paul Ricoeur*. Universidad de Navarra, tesis inédita.
- BENVENISTE, E. (1966 y 1974). *Problemas de la lingüística general I y II*. México: Siglo XXI, 1971 y 1977, respectivamente.
- DOLEZEL, L. (1980). «Mimesis and Possible Worlds». *Poetics Today* 1:3, 7-25.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993). *Orígenes del discurso crítico*. Madrid: Gredos.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1981.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1992). «El discurso del tiempo en el relato de ficción». *Revista de Literatura* 54, 107, 5-45.
- (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GADAMER, H.G. (1951). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2 vols., 1977.
- GENETTE, G. (1991). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.

- INGARDEN, R. (1931). *L'oeuvre d'art littéraire*. Lausana: L'âge d'Homme, 1983.
- LOTMAN, I. (1970). *El texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.
- (1976). «The content and structure of the Concept of 'Literature'». *PTL* 1:2.
- MACEIRAS, A. (1991). «Paul Ricoeur: una ontología militante». En *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, Calvo y R. Ávila (eds.), 45-66. Barcelona: Anthropos.
- MUKAROVSKI, J. (1975). *Escritos de Estética y Semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- POZUELO, J. M^a (1989). «Tiempo del relato y representación subjetiva». En *Temps du récit*, 169-184. Madrid: Casa de Velázquez.
- (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- RICOEUR, P. (1983-1985). *Tiempo y narración*, I-II. Madrid: Cristiandad, 1987.
- (1965). *De l'interprétation, essai sur Freud*. París: Seuil.
- (1969). *Le conflict des interprétations*. París: Seuil.
- (1975). *La metáfora viva*. Madrid: Europa, 1980.
- (1985). *Temps et récit III*. París: Seuil.
- (1986). *Du texte à l'action. Essais d'hermeneutique II*. París: Seuil.
- SKLOVSKI, V. (1917) «El arte como artificio». En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965), T. Todorov (eds.), 55-70. Buenos Aires: Signo, 1970.

**PARA UN ANÁLISIS SEMIOLÓGICO
DEL DIÁLOGO NARRATIVO.
DON QUIJOTE Y DON DIEGO DE MIRANDA
(*Quijote*, II, 16-18)**

Jesús G. Maestro

Universidad de Vigo

Un estudio semiológico del diálogo en las obras literarias, pertenezcan al género lírico, dramático o narrativo, revela la posibilidad de identificar en este proceso semiótico de interacción verbal la realización de la comunicación lingüística en grado pleno, merced a la presencia de signos lingüísticos y literarios en el uso de todas sus virtualidades. Como discurso a dos o más voces, el diálogo literario puede ser analizado y objetivado *semióticamente*, como proceso interactivo y acto de lenguaje que es; *lingüísticamente*, como forma sujeta a unas normas gramaticales relativamente estables (*lengua*) y a unos principios regulativos de su uso en contextos particulares (*habla*); y *literariamente*, como recurso que busca determinados efectos estéticos en una obra artística particular (Bobes, 1992). A

continuación, trataremos de considerar algunas de estas características en el diálogo que mantienen Don Quijote y don Diego de Miranda a lo largo de los capítulos XVII y XVIII de la segunda parte de esta novela¹.

1. SEMIOLOGÍA DEL DIÁLOGO ENTRE DON QUIJOTE Y DON DIEGO DE MIRANDA

Un estudio sintáctico del discurso dialogado que conforman en la novela cervantina Don Quijote y don Diego de Miranda permite identificar, entre ambos personajes, cuatro diálogos literarios cuyas propiedades semiológicas trataremos de estudiar a continuación²:

1. *Diálogo en función fática*, como encuentro y salutación inicial entre los interlocutores (II, 16: 67-77).
2. *Diálogo como proceso de conocimiento* entre cada uno de los hablantes (II, 16: 93-269).
 - a) Autopresentación de Don Quijote y recepción de don Diego (93-139).
 - b) Autopresentación de don Diego, encarecimiento de Sancho y silencio de Don Quijote (140-175).
 - c) Presentación *in absentia* de don Lorenzo (179-269).
3. *Diálogo como proceso de persuasión*, en el que don Diego trata de evitar el enfrentamiento de Don Quijote con los leones (II, 17: 95-104).
4. *Diálogo sin principio de cooperación* entre los interlocutores, como última relación verbal textualizada entre Don Quijote y don Diego de Miranda, en el que este último demuestra su falta de disposición para continuar dialogando con el caballero andante.

¹ Vid. especialmente, además de la amplia bibliografía de J. Fernández (1995: 566-583) sobre este episodio del *Quijote*, los trabajos de J. Casalduero (1975: 259-265), A. Castro (1966), V.A. Chamberlain y J. Weiner (1968), G.L. Gingras (1985), H. Hatzfeld (1972), F. Márquez Villanueva (1975: 147-227), H. Percas de Ponseti (1975: II, 305-406), R.D. Pope (1979), A. Sánchez (1961) y E. Williamson (1984).

² Citamos por la edición del *Quijote* preparada por Vicente Gaos en 1987. Miguel de Cervantes Saavedra (1605-1615). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Gredos, 1987. Ed. crítica y comentarios de V. Gaos.

1.1. Diálogo en función fática

Para que exista comunicación, y la práctica del diálogo se cumpla como intercambio de enunciados entre un emisor y un receptor, es absolutamente imprescindible que los hablantes se pongan de acuerdo sobre el tema que van a tratar y orienten sus intervenciones hacia tales contenidos y propósitos.

Por esta razón, todo diálogo ha de estar presidido por un deseo o *principio de cooperación* (H.P. Grice, 1975) que exige a los hablantes la voluntad de dialogar, en un interés por comprometerse mutuamente en el tratamiento de temas afines, y por confeccionar un discurso en el que la doble intencionalidad, bien como contraste estático de pareceres, bien como enfrentamiento dinámico de actitudes, hagan posible el intercambio de los enunciados y la progresión de sus argumentos.

Si leemos el primero de los diálogos que mantienen Don Quijote y don Diego de Miranda, enriquecido por una dilatada intervención de Sancho acerca de la «honestidad» de Rocinante, que acaso no ha sido transcrita por Cervantes de forma completamente gratuita (H. Percas de Ponseti, 1975: 305-406), observamos en estas intervenciones dos características principales, como son el interés de Don Quijote por establecer una relación verbal con el caballero del Verde Gabán, con objeto de alcanzar un principio de cooperación que posibilite la existencia del diálogo entre ambos, y la expresión de un lenguaje de clara intención fática, orientado, sin duda, no sólo al establecimiento de un diálogo, sino al mantenimiento de una comunicación intersubjetiva que permita conocer más ampliamente la personalidad de este caballero, quien de tal forma atrae la atención de Don Quijote, «pareciéndole hombre de chapa»:

— Señor galán, si es que vuestra merced lleva el camino que nosotros y no importa el darse prisa, merced recibiría en que nos fuésemos juntos.

— En verdad —respondió el de la yegua— que no me pasara tan de largo si no fuera por temor que con la compañía de mi yegua no se alborotara ese caballo.

— Bien puede, señor —respondió a esta sazón Sancho—, bien puede tener las riendas a su yegua, porque nuestro caballo es el más honesto y bien mirado del mundo; jamás en semejantes ocasiones ha hecho vileza alguna, y una vez que se desmandó a hacerla la lastamos mi señor y yo con las setenas. Digo otra vez que puede vuestra merced detenerse, si quisiere; que aunque se la den entre dos platos, a buen seguro que el caballo no la arrostre (II, 16: 67-77).

En la intervención de Don Quijote, el lector debe subrayar la presencia, indudablemente significativa, del apelativo «señor galán», que, como si se tratara de algún jovenzuleo, podría atribuirse a la desorientación que provoca en Don Quijote el porte de tan llamativa indumentaria para un cincuentón como don Diego (Márquez Villanueva, 1975: 56), y en segundo lugar, del valor altamente perlocutivo del mensaje de Don Quijote, quien trata de persuadir muy cortesmente al recién llegado de la gracia y merced que le supondría su compañía y conversación.

Apelación y perlocución ratifican el valor fático de los enunciados de Don Quijote, dispuesto sin duda a establecer un diálogo con don Diego de Miranda, quien, por su parte, no ofrece en un primer momento ninguna reserva a la invitación que se le oferta, sino la de pretextar, acaso convencionalmente, su temor de que con la yegua tordilla se alborote Rocinante, declaración que si en principio es señalada por don Diego como disculpa que justifique su intento de pasarles de largo, a continuación, con la gracia habitual de Sancho, será reducida a una pequeñez intrascendente a la que no se le concede ninguna importancia, y que, por supuesto, no será obstáculo para que continúen el camino los tres juntos³.

A continuación, el lector asiste a un diálogo entre ambos personajes que, como proceso verbal interactivo en aparente progresión y concurrencia de argumentos, se configura como un discurso heterológico cuyas calidades literarias, en el progresivo encuentro de las dos personalidades, constituye una unidad sémica de estructuras formales y semánticas, que, como forma de expresión, permite al narrador continuar el relato de la

³ La noción de *comunicación fática*, propuesta inicialmente por el antropólogo funcionalista B. Malinowski con el objeto de privilegiar, sobre la comunicación de mensajes e intercambios verbales, el deseo de establecer y mantener la solidaridad intersubjetiva entre los hombres, designa, más ampliamente, la cohesión social sobre la que se fundamentan las posibilidades de la comunicación. Más tarde, junto con la poética y la metalingüística, R. Jakobson (1960) hablará de *función fática* del lenguaje, al identificar en este aspecto de la comunicación humana una funcionalidad particular cual es la que tiene por objeto establecer, prolongar o interrumpir la comunicación. El adjetivo fático, que no figura en nuestros diccionarios, es un neologismo derivado de la raíz *bha* (hablar), cuyo alcance semántico puede delimitarse con más seguridad a la luz de los términos griegos *fasko*, *fhmi* (dórico, *fami*) y latinos *fari*, *fama...* Recientemente, A.J. Greimas (1979/1982: 173) ha justificado la conveniencia de hablar de *función fática* para designar una propiedad general del lenguaje, y de utilizar el término *intención fática* para referirse a aquellos procesos interactivos integrados en una estructura de comunicación dada, puesto que, como sucede en este caso, es el *acto fático* de Don Quijote el que debe ser considerado, ante todo, como el acontecimiento fundador que inaugura la comunicación entre él y Don Diego de Miranda.

historia, así como introducir la presentación de los personajes recién llegados a ella y la manipulación de todos aquellos signos discursivos que contribuyen a la creación de sentido en el conjunto general de la obra, y pueden ser interpretados por un receptor (tiempos, espacios, enunciados perlocutivos —muy frecuentes en *Don Quijote*— que se contraponen a los meramente locutivos de *Don Diego*, propiedades formales y semánticas del diálogo, la doble codificación y la doble contextualización, la permanencia y evolución de los presupuestos comunicativos, el análisis de las modalidades del discurso, etc...) (Albaladejo, 1982).

Una vez identificada, en los enunciados del diálogo entre *Don Quijote* y *don Diego de Miranda*, la intención fática que demuestra el primero de los interlocutores, y aceptada por el segundo, como *acto de lenguaje comunicativo* (Shlieben-Lange, 1975; Habermas, 1984: 111-114) desde el que se justifica el sentido pragmático del habla, en tanto que presupone de hecho un acuerdo fático previo sobre lo que quiere decir comunicar el lenguaje y entender sus manifestaciones, resulta necesario distinguir aquellos elementos que intervienen en la situación de habla y que, como *universales pragmáticos* constituyentes de éste y otros diálogos, deben conformarse en una pragmalingüística.

D. Wunderlich (1972), que sigue en sus propuestas a los gramáticos generativistas, señala en su descripción virtual de una situación de habla los siguientes elementos comunicativos: el hablante y el oyente, el tiempo del mensaje, el escenario físico en el que espacialmente se encuentran situados los interlocutores, el espacio de percepción del hablante —que comprende al interlocutor y sus formas de conducta—, las propiedades formales del mensaje (fonología, fonética, sintaxis, morfología...), la estructura de las formas extraverbales del mensaje y de las acciones concomitantes del hablante, el contenido cognitivo del mensaje, la intención del hablante en el tema, la acción y la expresión, así como otros presupuestos generales de interacción, de indudable prestación semiológica, bien por su permanencia y constancia en el transcurso global del diálogo, bien como presupuestos de sentido que pueden modificarse a lo largo del proceso comunicativo.

En el primero de los diálogos, Cervantes ya ha presentado a los dos interlocutores principales, *Don Quijote* y *don Diego de Miranda*, y ha descrito además detalles significativos acerca del aspecto físico y la indumentaria colorista de este último, amén de asegurar a los ojos del lector el reticente contrapunto que establecen ambas figuras momentos antes de iniciar sus diálogos más comprometidos, en los que cada uno de los interlocutores tratará de presentarse ante el otro

insistiendo precisamente en aquello que considera más representativo de su respectivo código de valores, mutuamente incompatibles.

Para describir el contexto que proporciona una situación comunicativa de estas características, será necesario tener en cuenta en adelante la identidad de los participantes en el proceso semiótico de interacción, así como las consecuencias de su acción verbal y no verbal (parlenguaje y kinésica). Desde este punto de vista, A.V. Cicourel (1980) ha hablado de los *procedimientos interpretativos* como de aquellos elementos explicativos que proporcionan un esquema común de interpretación, el cual permite atribuir a los interlocutores relevancia contextual. De este modo, en el estudio de los diálogos entre Don Quijote y don Diego de Miranda conviene identificar y verificar los siguientes aspectos:

1. Si los interlocutores poseen similares repertorios de codificación y descodificación.
2. Si ambos hablantes pretenden conocer el significado conversacional —además del convencional— de las palabras que utilizan, y si su interacción verbal está presidida por un principio de cooperación.
3. Si la competencia comunicativa y cognoscitiva de los interlocutores es suficiente para «llenar» de significado las eventuales lagunas o blancos conversacionales.
4. Si las expresiones indexicales y vocabularios descriptivos proporcionan instrucciones para recuperar la comprensión plena de la potencialidad expresiva del mensaje.

1.2. El diálogo como proceso de conocimiento

Podemos dividir en tres fragmentos principales, apoyándonos en criterios comunicativos y pragmáticos que el mismo narrador del *Quijote* introduce en estos capítulos: el más amplio de los diálogos que mantienen Don Quijote y don Diego de Miranda, y en el que tienen lugar, respectivamente, las autopresentaciones de cada uno de los dos interlocutores, y el retrato que don Diego de Miranda hace de su hijo ante Don Quijote.

Un discurso constituye siempre la manifestación de un *Yo* que enumera un tema (*propos*). La primera intervención de Don Quijote inicia, pues, un diálogo que sirve a la autopresentación de cada uno de los

interlocutores. El lector sabe, porque así se lo comunica el narrador, que al intercambio de signos verbales acerca de la identidad de cada uno de los hablantes precede la interacción de signos kinésicos entre ellos, desde el momento en que a Don Quijote le llama tan extraordinariamente la atención la indumentaria y apostura, para él llena de sugerencias, del de lo Verde —«admiróle la longura de su caballo, la grandeza de su cuerpo, la flaqueza y amarillez de su rostro, sus armas, su ademán y compostura» (II, 16)—, así como a este último Don Quijote no deja de sorprenderle a cada paso debido también a su indumentaria, su conversación y su modo de actuar: «Notó bien Don Quijote la atención con que el caminante le miraba, y leyóle en la suspensión su deseo...» (II, 16).

La kinésica o lenguaje del cuerpo, como sistema de comunicación no verbal, sugiere y estimula en Don Quijote la confección de un retar-
to tan completo, y por otra parte tan noblemente elevado, de su propia identidad y ética caballerescas, que deja a don Diego de Miranda poco menos que perplejo, obligándole incluso a demorar notoriamente su respuesta, como si encontrara dificultades para ello: «Calló en diciendo esto Don Quijote, y el de lo verde, según se tardaba en responderle, parecía que no acertaba a hacerlo; pero de allí a buen espacio le dijo...» (II, 16).

Conviene, pues, distinguir, la *comunicación verbal*, que posibilita el intercambio de enunciados entre ambos interlocutores, y de la *comu-
nicación no verbal*, que en este caso precede a los signos verbales y los introduce tras los actos somáticos apuntados, que identifican en el cuerpo humano capacidades concretas de significación mediante el uso de la gestualidad y la mímica.

A la autopresentación de Don Quijote, que constituye la definición de su personal código de valores, sucede la respuesta de don Diego, quien queda «aún más suspenso y maravillado» y da cuenta de sus primeras incompatibilidades entre él y el caballero andante, tras evaluar, desde su propia competencia hemenéutica, es decir, desde sus personales capacidades para la captación adecuada de mensajes, lo que en esta particular situación comunicativa ha querido transmitirle Don Quijote.

Esta segunda parte del diálogo entre ambos hidalgos, dominada por la solidez de la autopresentación de Don Quijote frente a la perpejilidad del un tanto confuso don Diego, es clausurada por un acto de habla del primero de estos sujetos que, sin comprender la unidad del discurso dialogado, sí pone punto y final, diríamos que estáticamente, a una

conversación cuyo contenido proposicional —las historias de la caballería andante— distancia casi de forma radical a sus interlocutores.

Sin embargo, Don Quijote cierra esta segunda parte del segundo diálogo con un acto *comisivo* de lenguaje (J. Searle, 1969: 40) cuyos significados referencial y modal expresan una interacción ilocutiva por la que el hablante, en este caso Don Quijote, se compromete ante su interlocutor, don Diego de Miranda, ante el curso futuro de los acontecimientos, emplazándole para más adelante «dar a entender a vuesta merced que ha hecho mal en irse con la corriente de los que tienen por cierto que no son verdaderas [...] las historias de los andantes caballeros» (II, 16). Cervantes parece disponer con estas palabras, ante una personalidad descreída como la de don Diego, la temeridad de Don Quijote en el episodio de los leones.

Parece coherente admitir que el significado textual, expresado por este acto comisivo de lenguaje, que cumple la función gramatical de unir cláusulas, de conectar el discurso presente con otro futuro, que presupuesto inicialmente sólo por Don Quijote, se hará real en el episodio de los leones, donde el protagonista parece haber emplazado verbalmente a su interlocutor.

Comienza la segunda parte del diálogo con la autopresentación del caballero del Verde Gabán ante Don Quijote, Sancho y el lector. De nuevo la comunicación se encamina a la demostración de la identidad, acaso porque en una sociedad fuertemente orientada hacia la persona se considera muy importante proporcionar la imagen de uno mismo al interlocutor, o bien comunicar la de un tercero, como sucederá a continuación con don Lorenzo de Miranda, quien *in absentia* será retratado por su padre ante Don Quijote.

La intervención de don Diego se presenta matizada —podríamos decir que definida— por su competencia previa a la acción discursiva, lo que le induce a sospechar que Don Quijote es «algún mentecato», del que se espera en el futuro algún comportamiento que confirme definitivamente su locura. Sin embargo, el lector debe reconocer que este pensamiento de don Diego no se modaliza, es decir, no se subjetiva, en los sentidos que comunica el discurso de su propia presentación. La subjetivación de los enunciados de un mensaje implica la introducción del hablante en la gramática, es decir, la codificación en el enunciado de su actitud enunciativa, lo que permite que las formas lingüísticas den mayor información sobre el hablante y sus estrategias discursivas, las cuales se utilizan en cada diálogo para mantener y

actuar sobre las relaciones interactivas que se suceden en el transcurso de una comunicación.

El lector sabe que don Diego de Miranda barrunta ciertas extravagancias en el pensamiento y conducta de Don Quijote, por las indicaciones que le proporciona el narrador, los diálogos que mantiene con su hijo don Lorenzo, y las declaraciones que el propio Don Quijote le hace a propósito de las premisas sobre su locura —«¿quién duda, señor don Diego de Miranda, que vuestra merced no me tenga en su opinión por un hombre disparatado y loco?» (II, 17)—, pero nunca porque Don Quijote lo demuestre de forma directa o indirecta verbalmente —acaso sí kinésicamente, pues el texto parece sugerirlo— en sus diálogos con don Diego.

En suma, la autopresentación del Caballero del Verde Gabán, que, al contrario de Don Quijote, comienza, y no gratuitamente, con la expresión en singular del índice de primera persona (*Yo*), como sucede en otras narraciones del Siglo de Oro, señaladas con frecuencia («*Yo, señor, soy de Segovia...*» dirá Pablos al destinatario de su historia), constituye, como ha escrito Márquez Villanueva (1975: 159-163), un autorretrato en miniatura, es decir, la creación de un arquetipo propio del gran siglo del humanismo que acaba de concluir, modelo perfecto en el que se cifra un determinado ideal humano de calidades tan nobles como aparentes. Tal parece que en su estrategia comunicativa Don Quijote tratará de demostrar cómo desde la personal modestia es posible comunicar y desnudar los propios méritos.

Las consecuencias pragmáticas de tan eficaz competencia táctico-retórica, como conjunto de capacidades y técnicas discursivas destinadas a diseñar una imagen de sí mismo francamente arquetípica, y por ello un tanto automatizada, se manifiestan inmediatamente en la actitud de Sancho, quien acude acaso exageradamente a «besar los pies» de don Diego de Miranda, «con devoto corazón y casi lágrimas» en los ojos.

Cervantes pretende acaso conseguir determinados efectos irónicos y, desde luego, un acusado contraste con la impresión que, perlustrivamente, el discurso de don Diego ha causado en Don Quijote, quien, tras ofrecerle un silencio que sin duda comunica algo voluntariamente (desdén, frialdad, distanciamiento, interés por alejarse de una actitud vital de tales características, etc...), da un giro a la conversación sin demostrar interés alguno por la persona de don Diego, sino más bien por la de otras que formen parte de su entorno familiar, siendo aquí

precisamente donde surge, *in absentia*, la presencia del hijo, don Lorenzo.

La escena que protagoniza Sancho, desde el punto de vista de la pragmática de la comunicación verbal, debe entenderse como un recurso utilizado por el narrador para interrumpir estáticamente el diálogo en su segunda parte, merced a un acontecimiento que, sin comprometer la unidad del discurso, provoca la interferencia de una situación exterior o extraverbal con la palabra del diálogo en curso.

Los códigos de valores de ambos hidalgos han quedado así definidos como distantes, aunque quizá no todavía como definitivamente incompatibles. El diálogo, como proceso de interacción verbal, manifiesta propiedades formales y semánticas que, referentes tanto a la alternancia y continuidad de los enunciados, como a la unidad general del discurso en que convergen la doble codificación y la doble contextualización, hacen posible el descubrimiento de conceptos debidos no a una ni a otra inteligencia, sino al fruto «cointeligente» del intercambio mantenido entre los dos.

Desde un punto de vista formal, el diálogo exige la *continuidad* del discurso, que avanza mediante secuencias expresadas por varios hablantes, así como su *fragmentación*, provocada por la segmentación de los enunciados, los cuales posibilitan la existencia del diálogo merced a los sucesivos intercambios en los que se distribuye el discurso.

Desde el punto de vista de las exigencias semánticas, en el diálogo es posible identificar una *doble contextualización*, ya que cada hablante instituye o aporta su propio contexto o marco de referencias respecto al cual hay que interpretar sus intervenciones, y una *doble codificación* —sería posible postular tantas codificaciones como hablantes—, dado que cada uno de los interlocutores utiliza el lenguaje desde su propia competencia y con sus propias modalizaciones en el momento de hablar. Finalmente, la semántica del diálogo exige la recepción y posterior comprensión por parte del destinatario de todos aquellos significados que, transmitidos o no literalmente en un mensaje dado, son intencionales o pertinentes al proceso comunicativo en el que se producen.

G. Bauer, en su libro *Zur Poetik des Dialogs* (1969), describe cuatro tipos de expresión dialógica de los cuales, el segundo de ellos

puede corresponder al ejemplo que estudiamos en el *Quijote* (II, 16-18)⁴.

1. El diálogo como modalidad cerrada y convencional de intercambio en el que unos personajes departen simétricamente desde premisas sociales y lingüísticas comunes (*Konventionstreubes Gespräch*). Es, por ejemplo, el caso del teatro clásico francés.

2. El diálogo como discurso abierto y liberado de convenciones, en el que los personajes se manifiestan libremente, y con frecuencia sin lograr la síntesis de sus premisas, pese a los intentos de una plena comunicación recíproca (*Konventionsprengendes Gespräch*). Sería el caso del diálogo entre Don Quijote y el caballero del Verde Gabán.

3. El diálogo como auténtico intercambio experimental y dialéctico, donde una voluntad básica de entendimiento desencadena una sucesión de opiniones cambiantes y la posibilidad de alcanzar una síntesis más amplia (*Dialektisches Gespräch*). Los presupuestos comunicativos de un proceso de interacción verbal de estas características no resultarían completamente ajenos a los que disponen el diálogo entre Don Quijote y el hijo de don Diego de Miranda.

4. El diálogo como cauce no ya de unas ideas o individualidades bien marcadas, sino del uso del lenguaje sin más propósito que el de sostener unos modos de convivencia (*Konversation*).

En consecuencia, el diálogo entre Don Quijote y el caballero del Verde Gabán se desarrolla y se sostiene como un contraste estático de pareceres, a la vez que se configura como un proceso de conocimiento mutuo entre dos personalidades muy diferentes, en el que la doble

⁴ S.J. Schmidt (1980/1990: 70-123), en la exposición de su Teoría de las Acciones Comunicativas, distingue cuatro “constelaciones sociales”, o situaciones comunicativas, que denomina del modo siguiente: a) *Simétricas*, si los hablantes se encuentran en igualdad de condiciones, de modo que por la afinidad de su competencia discursiva pueden realizar acciones comunicativas semejantes o idénticas (*comparten condiciones parejas de saber y poder*); b) *Asimétricas*, si los locutores se encuentran en niveles social o jerárquicamente diferentes, de modo que el uno puede dominar las capacidades del otro, desde el punto de vista de la disposición de sus saberes y poderes en el momento de hablar (*desajuste en las modalidades saber y poder*); c) *Paradójicas*, si los participantes comunicativos pretenden y exigen únicamente el dominio de sus interlocutores, en actos de habla que suelen desarrollarse bien con gran volumen de sonido, bien con muy pocas, pero incisivas, palabras (*disputa de poderes*); d) *Complementarias*, si un hablante domina verbalmente y de forma momentánea sobre los restantes sujetos del diálogo, con la aceptación voluntaria de estos últimos, quienes pueden intervenir en cualquier momento para alterar o invertir la situación comunicativa (*convergencia de saberes*). Para una aplicación de estas tipologías en diversos textos literarios, cfr. Maestro (1994).

intencionalidad de cada uno de los hablantes desemboca verbalmente en el enfrentamiento de actitudes y valores, que no de personas.

La tercera y última parte de este segundo diálogo entre Don Quijote y don Diego se inicia con una pregunta del caballero andante al del Verde Gabán, que el narrador transcribe en un discurso referido, sin duda con el objeto de destacar la respuesta de don Diego a través del discurso indirecto, no compartido inicialmente por su interlocutor. La teoría de la literatura ha definido la *pregunta* como aquel medio por el que un hablante intenta aumentar su conocimiento sobre una materia, de modo que en ella es posible reconocer un aspecto *imperativo* —petición de información— y otro *epistémico*, que queda subordinado al primero —contenido de la información (Hintikka, 1977).

Don Quijote formula a don Diego de Miranda una pregunta o imperativo epistémico que, desde el punto de vista pragmático, permite al narrador reanudar el diálogo entre ambos personajes y orientarlo hacia un nuevo contenido temático que, como un uso más del diálogo en la narración, le permite poner al lector en antecedentes de un nuevo personaje, que es el hijo del caballero del Verde Gabán, cuyo retrato etopéyico, confeccionado por su propio padre en un mensaje altamente modalizado, comprometen a este último con una actitud impropia de un progenitor que no halla que reprochar a su hijo sino la elección de unos estudios que no se identifican con los que él le hubiera deseado. Don Diego utiliza actos *expresivos* y *representativos* de lenguaje (Austin, 1962; Searle, 1969: 40 ss.) en los que manifiesta su actitud subjetiva y personal ante las inclinaciones de su hijo, así como se compromete, en tanto que hablante, con las clasificaciones y diagnósticos explicitados en su propio discurso.

J. Hintikka (1977), en sus estudios sobre la unidad formal que toda pregunta o imperativo epistémico establece con su respuesta, señala que tal relación de *norma / cumplimiento* comprende un contenido común sobre el que se fundamenta la *informatividad*, es decir, la pertinencia de la respuesta en relación al conocimiento que —directa o indirectamente— se solicita. Todo imperativo epistémico comprende, pues, tres aspectos referentes a la *estructura superficial* (lo que se quiere decir), que debe ajustarse a las normas gramaticales exigidas en cada enunciado, el *desideratum* (lo que se pretende saber), y la *presuposición* (lo que se sabe), características estas últimas integrables en el ámbito de una semántica.

Tras la conclusión de este diálogo entre Don Quijote y don Diego de Miranda, sin duda uno de los más completos y reveladores de los cuatro textualizados por Cervantes, con las consideraciones que el caballero andante ofrece al del Verde Gabán a propósito de su actitud frente al hijo que a la Teología y las Leyes prefiere la Poética, el lector de esta aventura del *Quijote* puede definir con relativa claridad una *constelación de habla* en la que el discurrir del propio diálogo y la ocasional intervención del narrador permiten identificar los códigos de valores de cada uno de los dos interlocutores (los ideales del esfuerzo y la fama que se dinamizan en Don Quijote frente a la prudencia, anonimato y penuria de ambiciones que caracterizan el estatismo de don Diego); la inclusión de la situación externa en el acto de comunicación, que alcanzará especial relieve en el episodio de los leones y, desde luego, durante la permanencia en la silenciosa casa de don Diego de Miranda; la jerarquía o rango de los interlocutores, que se mantiene muy equidistante dada su misma procedencia geográfica, sociológica y generacional, de la que sin duda Cervantes se ocupó muy conscientemente con objeto de disipar toda diferencia que no se atuviera a los meros valores ideológicos, para presentar más acusadamente la sola y extremada distancia de estos últimos en dos personas que acaso podrían haberse profesado más afinidad; el grado de preparación de los hablantes, que permite contrastar el cortés prosaísmo de don Diego con la brillante facundia de Don Quijote; el número de intercambios enunciativos de los hablantes, que no se suceden de forma apresurada, sino más bien con la lentitud que permiten la densidad y el contraste heterológico de los discursos; el establecimiento de los temas (la caballería andante, la autopresentación de uno y otro interlocutor, su modo de entender la vida, el respeto de los padres por las inclinaciones vocacionales de sus hijos, el ejercicio y estudio de la poesía, las diferencias entre valentía y temeridad, etc...); la modalidad de tratamiento de cada uno de los temas (presentativa, descriptiva y argumentativa); el grado de publicidad del acto de comunicación global, etc...

Por *constelación de habla* se entiende cada una de las clases de situaciones que pueden ser relevantes para el transcurso de la conversación. H. Steger (1972: 60), por su parte, la define como aquella «combinación de elementos de comportamiento extralingüísticos que entra en un determinado acto de comunicación», y reconoce en ella tres aspectos fundamentales en los que puede condensarse la pluralidad de sus elementos constituyentes: los *sujetos hablantes*, es decir, quienes utilizan el lenguaje para comunicarse de forma dialogada (Don Quijote y don Diego); el *tema* de la situación social-comunicativa, como objeto intencional de

la interacción verbal (dos códigos de valores, dos conductas diferentes de entender la vida del hombre en el mundo); y las *circunstancias* generales del proceso semiótico, es decir, todo lo que, como hemos mencionado más arriba, es para los hablantes consciente y pertinente en su situación social-comunicativa.

1.3. El diálogo como proceso de persuasión

Toda interpretación es con frecuencia un ejercicio de persuasión. El tercero de los diálogos que mantienen Don Quijote y don Diego de Miranda puede interpretarse como un proceso verbal interactivo en el que el último de estos interlocutores trata de disuadir al primero de la temeridad que, próxima al desvarío más extremo, supone el enfrentamiento con los leones, tal como se anuncia al comienzo del capítulo XVII de la segunda parte.

Desde un punto de vista sintáctico, el diálogo se presenta como eje de un abanico de actos de habla que, manipulados con gran habilidad por Cervantes con objeto de situar *verbalmente* a don Diego de Miranda en el episodio de los leones, y caracterizar así su discurso y su presencia en esta aventura como un mensaje de claras intenciones disuasorias, dialécticamente opuesto en sus exigencias al mundo en el que se sitúa Don Quijote, ofrece la siguiente disposición textual:

1. *Primer acto de habla entre Don Quijote y don Diego*: No podemos hablar aquí de diálogo propiamente, ya que el narrador sólo recoge en el texto la intervención de Don Quijote, expresando en discurso indirecto referido el mensaje de don Diego, que constituye un acto de habla *narrativizado* (Genette, 1969) por el narrador, quien lo presenta como un acontecimiento más que le permite informar a los lectores, desde la perspectiva prosaicamente realista de don Diego de Miranda, de la presencia de «un carro que hacia ellos venía, con dos o tres banderas pequeñas, que le dieron a entender que el tal carro traía moneda de su Majestad, y así se lo dijo a Don Quijote».

2. *Diálogo entre Sancho y don Diego de Miranda*: Su fuerza ilocutiva está determinada por la impetración que Sancho dirige al del Verde Gabán con objeto de impedir el enfrentamiento entre Don Quijote y los leones: «Señor, por quien Dios es, que vuesa merced haga de manera que mi señor no se tome con esos lones...» Como hemos indicado más arriba, éste es un diálogo *reproducido* (Genette,

1969) por el narrador en discurso directo referido, y cumple, pragmáticamente, la función de introducir o preludiar el mensaje perlocutivo del tercero de los diálogos que mantienen Don Quijote y don Diego de Miranda, cuya intención disuasoria es subrayada desde la intervención de Sancho.

3. *Segundo acto de habla entre Don Quijote y don Diego*: El narrador reproduce en discurso indirecto referido un diálogo entre ambos personajes, que en la novela sólo se presenta como transpuesto, ya que el narrador transmite, insertándolos en su propio discurso —y sin explicitar un cambio de nivel discursivo— los enunciados de cada uno de los dos interlocutores, cuyas palabras se registran sólo parcialmente: «Otra vez le persuadió el hidalgo de que no hiciese locura semejante, que era tentar a Dios acometer tal disparate. A lo que respondió Don Quijote que él sabía lo que hacía. Respondióle el hidalgo que lo mirase bien, que él entendía que se engañaba». La interacción verbal concluye con un acto *directivo* de lenguaje (Searle, 1969: 50 ss) con el que Don Quijote desplaza, imperativamente, la personalidad y el discurso de don Diego, acaso de forma ya definitiva: «si vuestra merced no quiere ser oyente de ésta que a su parecer ha de ser tragedia, *pique la tordilla y póngase en salvo* ...»

A partir de esta disposición sintáctica, el diálogo entre Don Quijote y don Diego se articula como un proceso de persuasión en el que los elementos de la comunicación quedan firmemente orientados hacia la acción. De los dos interlocutores del diálogo, el primero de ellos motiva la comunicación con el propósito de disuadir al segundo del cumplimiento de una acción que este último se propone acometer, el enfrentamiento con los leones. Si admitimos que toda comunicación implica un hacer persuasivo (Kopperschmidt, 1972; Buddemeier, 1973; Scholes, 1982) y consiguientemente una manipulación modalizante, hemos de advertir cómo en este diálogo Cervantes objetiva la interacción verbal de dos personajes en el intento de transformación, sólo por parte de uno de ellos —don Diego de Miranda—, y no recíprocamente, de la posición interaccional de su locutor —Don Quijote—.

El caballero del Verde Gabán se propone, mediante el uso de la palabra, convencer a Don Quijote de la absurda temeridad que significaría enfrentarse a los leones, y en efecto intenta persuadirle alterando su grado de *saber* (tesis), proporcionándole información; de *querer* (sentimientos), ofreciéndole argumentos convincentes; y de *poder* (posibilidades), limitando o ampliando sus posibilidades de elección.

Pese a todo, la intención disuasoria de don Diego fracasa, como acto perlocutivo de lenguaje, frustrándose con él las posibilidades de entendimiento entre ambos hidalgos. Don Quijote no responde con razones a las impetraciones y advertencias de don Diego, y no muestra, en esta ocasión, una voluntad de diálogo desde la que se discuta o admita la pertinencia del mensaje que aquél le dirige tan encarecidamente.

Don Quijote no atiende a las razones de don Diego de Miranda porque el *saber* que éste último le proporciona, desde su propia contextualización o marco de referencias —«los caballeros andantes han de acometer las aventuras que prometen esperanza de salir bien dellas, y no aquellas que de en todo la quitan»—, no representa para Don Quijote una información pertinente, y ni mucho menos satisfactoria, cuyo sentido resulte coherente desde el punto de vista de la caballería andante y su código de valores, que tan al detalle conoce Don Quijote. Como ha señalado A. Castro (1966/1974: 119-120) a este propósito, don Diego demuestra aquí una ignorancia absoluta acerca de los principios y el espíritu de la andante caballería, que tan sólidamente sustentan los valores morales e ideológicos de Don Quijote.

Por otra parte, cuando el del Verde Gabán trata de ofrecer argumentos convincentes con objeto de alterar en Don Quijote su grado de *querer* actuar (esto es, de *querer* enfrentarse a los leones) le advierte que «la valentía que se entra en la jurisdicción de la temeridad, más tiene de locura que de fortaleza», enunciado que entonces desestima Don Quijote para retomarlo más adelante y afirmar que «es más fácil dar el temerario en verdadero valiente que no el cobarde en subir a la verdadera valentía».

Por último, don Diego trata de modificar verbalmente las posibilidades (*poder hacer*) de actuación de Don Quijote, al anteponer a su libre atrevimiento el símbolo de la potestad real, encarnado en las «dos o tres banderas pequeñas» que el carro portaba como divisa: «Estos leones no vienen contra vuestra merced, ni lo sueñan; van presentados a su Majestad, y no será bien detenerlos ni impedirlos su viaje». Este último aspecto ha sido apuntado por diferentes autores, entre ellos A. Castro y F. Márquez Villanueva, como una muestra de agresión hacia la autoridad real, en la que se ha identificado incluso una actitud personal de Miguel de Cervantes (Márquez Villanueva, 1975: 170-185, n. 82).

Indudablemente, la intervención de don Diego de Miranda, en cuyos enunciados perlocutivos hemos identificado intentos concretos de

transformación, mediante las modalidades de *saber*, *poder* y *querer* (hacer algo), del propósito de Don Quijote frente a los leones, admite simultáneamente otras lecturas, de tal modo que sería posible reconocer, en la primera de las advertencias de don Diego («los caballeros andantes han de acometer las aventuras que prometen esperanza de salir bien...») una actuación verbal sobre el *poder* (hacer) de Don Quijote, quien con sólo una espada y una rodela se propone vencer a los leones; o en la última de ellas, en la que le advierte que tales fieras «van presentadas a su Majestad», donde podría identificarse una actuación verbal de don Diego sobre el *saber* (*para hacer*, en este caso) de Don Quijote, quien quizás desconociera el significado de los gallardetes.

Este diálogo ilustra con claridad el uso perlocutivo que del lenguaje hace don Diego de Miranda para alterar la posición interactancial de un interlocutor, en este caso, Don Quijote, con el fin de evitar una acción que resulta descabellada desde cualquier punto de vista, como algo más adelante reconocerá su mismo ejecutor («¿Quién duda [...], que vuestra merced no tenga e su opinión por un hombre disparatado y loco?...»).

El sentido pragmático del enunciado modal (Recanati, 1979: 14) de don Diego de Miranda se manifiesta en la capacidad de su mensaje para representar un estado de cosas (su visión objetiva del carro con sus gallardetes reales, completamente desposeída de vislumbres caballerescas), expresar sentimientos y pensamientos propios (la sorpresa constante que le produce la conducta de Don Quijote, su eventual intención de «oponérsele, pero viose desigual en las armas, y no le pareció cordura tomarse con un loco...»), y suscitar y evocar en el oyente pensamientos y sentimientos de determinado carácter (persuadir a Don Quijote del enfrentamiento con las fieras).

Este diálogo entre Don Quijote y don Diego de Miranda fracasa, como secuencia comunicativa de intención disuasoria, al carecer uno de sus interlocutores, el del Verde Gabán, de la adecuada *competencia comunicativa* para actuar verbal, persuasivamente, sobre Don Quijote.

Don Diego, desde su propia contextualización (cosmovisión), posee los conocimientos y actitudes necesarios para utilizar todos los sistemas semióticos que puede disponer como miembro de su particular comunidad socio-cultural; sin embargo, la comunicación fracasa porque a la competencia comunicativa de don Diego, que es quien trata de convencer con el lenguaje, se contrapone la de Don Quijote, quien

habla a su vez desde su propia contextualización o marco de referencias, y encarna un conocimiento de las convenciones sociales y culturales abiertamente incompatibles con los del Verde Gabán, lo que presupone en la comunicación una disyunción no sólo verbal sino también fáctica, pues nos adentramos en el terreno de las acciones, que descartan por completo la posibilidad de consenso, al no existir soluciones viables de acuerdo o compromiso entre los dos mundos representados por sendos interlocutores, a los cuales Cervantes enfrenta libremente por medio del lenguaje, sin intermediarios que pongan a don Diego en antecedentes de quién y por qué Don Quijote es como es.

1.4. Diálogo sin principio de cooperación entre los interlocutores

El último de los diálogos entre Don Quijote y don Diego puede leerse como un proceso de interacción verbal en el que ninguno de los dos interlocutores demuestra especial interés en mantener la comunicación. La respuesta de don Diego al discurso de Don Quijote, en el que ésta trataba de justificar, como caballero andante, su personal modo de actuar ante los leones, advierte, en el mejor de los casos, un uso del lenguaje en función fática desde el que se pretende interrumpir o clausurar un proceso de comunicación en curso. Don Diego de Miranda se ha visto defraudado en su afán de comunicarse satisfactoriamente con don Don Quijote, tras haber sido desplazado, en el ámbito de la acción, por los hechos que protagoniza el Caballero de los Leones y, en el uso de la palabra, por el concierto y la brillantez con que Don Quijote le aconseja y advierte sobre el respeto que como padre debe mostrar hacia las inclinaciones de su hijo don Lorenzo, y sobre los nobles ideales de la caballería andante que él mismo profesa.

En suma, la intervención última de don Diego se caracteriza por sus amplias concesiones a la axiología de Don Quijote, persuadido, sin duda de forma definitiva, de la imposibilidad de entenderse eficazmente con él y su mundo:

— Digo, señor Don Quijote —respondió don Diego—, que todo lo que vuestra merced ha dicho y hecho va nivelado con el fiel de la misma razón, y que entiendo que si las ordenanzas y leyes de la caballería andante se perdiesen, se hallarían en el pecho de vuestra merced como en su mismo depósito y archivo. Y démonos priesa, que se hace tarde, y lleguemos a mi aldea y casa, donde descansará vuestra merced del pasado trabajo, que si no ha sido del cuerpo, ha sido del espíritu, que suele tal vez redundar en cansancio del cuerpo» (II, 17).

A través de este episodio, Cervantes no cuestiona tanto el lenguaje como instrumento de comunicación entre los hombres cuanto la posibilidad de hacer compatibles, a través del uso del lenguaje, dos sistemas de valores tan diferentes como los que definen a ambos hidalgos, entre los que ya no es posible reconocer un principio de cooperación que dinamice sus intervenciones dialógicas.

H.P. Grice (1975), en sus estudios sobre el diálogo, ha presentado como uno de sus postulados más fundamentales que la comunicación de cada uno de los interlocutores debe corresponder a lo que se exige de él, y ha propuesto un análisis de los enunciados de cada hablante por referencia a las cuatro categorías kantianas de *cantidad*, *cualidad*, *relación* y *modalidad*.

La *cantidad*, se refiere a la información aportada por cada interlocutor, que como hemos visto se cumple con suficiencia en los diálogos anteriores, pero no en éste, en que la intervención de don Diego es elusiva, con objeto de no comprometerse verbalmente con la situación que acaba de protagonizar Don Quijote. Su contribución es en este diálogo menos amplia de lo que se le exige, y conduce por su parte a una actitud reticente, desde la que silencia sus hipótesis y pensamientos sobre Don Quijote.

Desde el punto de vista de la *cualidad*, la intervención de cada uno de los hablantes ha de ser verídica, ya que no se debe afirmar ni lo que se cree falso, ni aquello sobre lo que no se tienen pruebas. En este sentido, don Diego, acaso sin mentir, sí *finge* —con objeto de no incurrir en nuevas disensiones— aceptar la ética caballeresca de Don Quijote: «todo lo que vuestra merced ha dicho y hecho va nivelado con el fiel de la misma razón...» Sin embargo, el lector sabe que la afirmación según la cual los hechos de Don Quijote se presentan nivelados por «la misma razón» no refleja el pensamiento verdadero del caballero del Verde Gabán, quien terminará confesando a su hijo que «para decir verdad, antes le tengo por loco que por cuerdo» (II, 18).

La *relación* impone una norma en el diálogo, y es que la aportación de cada hablante ha de ser pertinente. La última intervención de don Diego de Miranda le configura como interlocutor de un diálogo de sordos, ya que por su respuesta a Don Quijote, más reticente que pertinente, se comprueba que no ha prestado atención al discurso del caballero andante, interesado como está, exclusivamente, en darse «priesa» para llegar a su casa y descansar de los pasados trabajos con quien será su invitado.

Finalmente, la *modalidad* exige normas distintas al discurso estándar, que debe buscar la brevedad y claridad, frente al discurso literario, en el que no debe evitarse necesariamente la ambigüedad del lenguaje, como una de las propiedades definitorias de la literatura.

La ruptura del *contrato fiduciario*, como especie de «contrato inicial» en la posición de dos sujetos que se avienen a hablar en diálogo sobre un mismo tema, en un proceso verbal interactivo que fracasa como consecuencia de las divergencias e incompatibilidades entre las presuposiciones, marco de referencias y contextualización en el que se sitúa cada uno de los interlocutores, justifica el cese del diálogo entre Don Quijote y don Diego, cuyas conversaciones no volverán a textualizarse durante su estancia en el hogar de este último, implicando así la pérdida de confianza de los sujetos hablantes para convencerse mutuamente.

En el transcurso de la comunicación entre ambos personajes es posible identificar la alteración y evolución de diversos presupuestos de interacción verbal, paraverbal y kinésica, los cuales pueden modificar la *competencia comunicativa* de los hablantes y actuar sobre la recepción de sus mensajes, al proporcionar, en el desenvolvimiento del diálogo, informaciones diversas sobre las hipótesis que cada uno de los interlocutores tiene de su interlocutario, la comprensión de los mensajes por las acciones posteriores (y viceversa), el entendimiento del propio papel, las expectativas personales en relación a la comunicación dialogada, la situación emocional, el estado de cansancio o atención, y la interrelación, en suma, que a través del mensaje establece el hablante y el oyente, todo lo cual constituye una de las facetas más alterables y dinámicas del proceso comunicativo.

Si la adecuada utilización de los turnos de habla y la concurrencia de argumentos en progresión garantizan, al menos en principio, la unidad de un diálogo, no es menos cierto que, desde este punto de vista, la relación verbal interactiva que se establece entre Don Quijote y don Diego representa características muy particulares, cuyo análisis nos permite definir su discurso como un diálogo cuya clausura o interrupción se ha visto motivada y condicionada por las siguientes particularidades comunicativas:

1. El diálogo se ha configurado como un proceso verbal interactivo abierto a la inestabilidad que proporciona el contraste estático de las codificaciones y contextualizaciones de cada uno de los hablantes, las cuales permanecen incompatibles —e inalterables— desde el principio

hasta el fin de sus relaciones verbales y kinésicas, de tal modo que los sujetos hablantes se intercambian mensajes sin lograr en ningún momento una plena comunicación recíproca, en un diálogo cuya estructura formal no sería exagerado calificar, por esta razón, de barroca.

2. La acumulación de significados, que en el transcurso del diálogo se logra mediante la sucesiva manifestación de unidades de sentido, que son transmitidas parcialmente al lector, siempre de forma discreta pero constante, mediante la expresión de la competencia cognoscitiva y verbal de los sujetos hablantes, del uso que cada uno de ellos hace de los signos verbales, y de las implicaciones que su modo de ser y de actuar han ido creando a lo largo de la comunicación, representa a estas alturas del diálogo entre Don Quijote y don Diego de Miranda un conjunto de informaciones lo suficientemente dilatado y contrastado como para reconocer en él la imposibilidad de continuar dialogando de un modo estable y consensuado.

3. Finalmente, no parece que el diálogo entre Don Quijote y el Caballero del Verde Gabán constituya una unidad discursiva estable, pues, como hemos indicado con anterioridad, no demuestra por parte de los usuarios del lenguaje una realización de la comunicación lingüística en grado pleno, precisamente porque el diálogo que mantienen ambos personajes no sólo no avanza sino que se interrumpe con frecuencia antes de quebrar definitivamente su curso y unidad discursivas.

Así, por ejemplo, Don Quijote clausura la conversación inicial sobre literatura caballeresaca con un «quédese esto aquí» (II, 16), tras lo cual pide a don Diego que le dé cuenta «de su condición y vida», orientando así el diálogo hacia otra dirección temática que igualmente no habrá de prosperar, ya que, una vez más, Don Quijote responde con el silencio a la autorrepresentación del de lo Verde, que tan emocionadamente acoge Sancho, y de nuevo cambiando de tema, demuestra por el hijo un interés que desplaza el que pudiera profesarse al padre, a quien desde una visible distancia se atreve, incluso, a aconsejar para con su hijo.

En la aventura de los leones, los esfuerzos de don Diego por disuadir a Don Quijote de sus propósitos resultan ineficaces y casi diríamos inadecuados, desde el punto de vista de la contextualización y la competencia comunicativa en la que se sitúa el caballero andante. En suma, el último de los diálogos entre ambos hidalgos no refleja formalmente sino la involuntaria permanencia del receptor don Diego de Miranda, en una situación comunicativa que ya no puede prosperar. El diálogo ha concluido: ya no existe voluntad de cooperación por parte

de uno de sus dos interlocutores, y la facultad mutua de alternar su actividad en la emisión y recepción de enunciados queda descompuesta de forma definitiva.

CONCLUSIÓN

Dos son los diálogos que mantiene Don Quijote con don Lorenzo de Miranda, el hijo del caballero del Verde Gabán. El primero de ellos (II, 18: 54-130) se encuentra, sintácticamente, precedido de un diálogo muy breve entre don Diego y su hijo, que cumple la doble función de poner a este último en antecedentes sobre quién es Don Quijote y de informar asimismo al lector de la opinión definitiva de don Diego de Miranda acerca del caballero andante: «para decir verdad, antes le tengo por loco que por cuerdo».

Simétricamente, tras la primera conversación entre Don Quijote y don Lorenzo, el padre torna a dialogar con su hijo con objeto de conocer la impresión que en él ha causado su huésped, quien será considerado por el joven poeta como «un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos». Finalmente, el último de los encuentros verbales entre Don Quijote y el joven don Lorenzo (II, 18: 139-242) se verá rematado por dos actos de habla que, enunciados por el caballero andante, poco antes de su partida, reiteran tanto formal como conversacionalmente técnicas y criterios dialógicos ya anunciados, que nada aportan a las situaciones comunicativas existentes.

Apoyándonos en M. Bajtín (1975) (Todorov, 1981), es posible identificar una diferencia fundamental en la definición de los diálogos o procesos semióticos de interacción (Bobes, 1985, 1992) entre Don Quijote/don Diego y Don Quijote/don Lorenzo. El primero de los diálogos representa un *discurso heterológico (raznorechie)*, dada la contraposición —nunca convergente— de dos lenguajes o concepciones culturales (R. Barthes definió la cultura como un campo de dispersión de los lenguajes) que no llegan a comprenderse en ningún momento, a causa de unos hablantes cuya competencia comunicativa, deficientemente desarrollada para soportar con solidez el encuentro de dos discursos tan distantes y cohesionados en sí mismo, impide la confección de un diálogo que avance discretamente, asegurando a sus interlocutores un discurrir estable y una interacción eficaz.

Sin embargo, los diálogos de Don Quijote con el hijo del Caballero del Verde Gabán se configuran más bien como la conjunción estable y

en progreso de un *discurso heterofónico* (*raznogolosie*), es decir, de dos voces, en este caso, que se complementan mutuamente en un proceso de comunicación que avanza mediante el intercambio de secuencias enunciadas por cada uno de los hablantes.

Se configura así un diálogo que objetiva el éxito de un compromiso comunicativo y de una solidaridad intersubjetiva, la de Don Quijote y don Lorenzo de Miranda, quienes, tanto por el contenido proposicional de sus diálogos como por la estructura formal de los mismos, parecen situarse más afines al siglo XVI que al XVII, pues, si desde la pragmática lingüística del diálogo, éste se distancia transparentemente del diseño quebrado y barroquizante que proporcionan los de Don Quijote y don Diego (Kushner, 1983; Rivers, 1988), desde el punto de vista del contenido, como ha señalado Márquez Villanueva (1975: 196-200), tanto la concepción que encarna Don Quijote sobre la poesía —una de las más noblemente conservadoras de entonces (teoría neoaristotélica y poética del Pinciano, 1596)—, como los poemas de don Lorenzo, es decir, de Cervantes, que son elogiados por Don Quijote (es decir, por el mismo Cervantes), se encuentran completamente ajenos a la dualidad conceptismo-culteranismo, demostrando, sana e inocentemente en el caso del joven don Lorenzo, el retraso de más de medio siglo respecto a la poesía del momento.

El lector de estos episodios del *Quijote* puede observar el rendimiento que el narrador de la novela obtiene del uso del diálogo literario, ya que permite 1) *informar al lector*, cuando el intercambio de enunciados entre personajes posibilita la exposición de un tema, distribuyéndolo en intervenciones sucesivas y complementarias, de modo que el diálogo, como hecho de discurso, informe de la competencia cognoscitiva y verbal de los hablantes; 2) *explicar* directamente, al acercar la expresión narrativa a las formas dramáticas, actitudes, puntos de vista, caracteres o posiciones ideológicas de los personajes, de modo que el lenguaje actúa en estos casos como signo cuyas valencias expresivas se orientan tanto a la información sobre los contenidos temáticos como a la caracterización de los personajes; y 3) *revelar* textualmente el conocimiento que el narrador —al que creemos en este caso equisiciente— puede tener de la historia, según lo que a través del diálogo transmita acerca de sus personajes.

Referencias bibliográficas

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1982). «Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del Duque de Rivas». *Anales de Literatura Española* 1, 225-247.
- AUSTIN, J.L. (1962). *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 1971.
- BAJTÍN, M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. [Trad. fr.: *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard, 1978.]
- BAUER, R. (1969). *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftl.
- BOBES NAVES, M.C. (1985). *Teoría general de la novela*. Madrid: Gredos.
- (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- BUDDEMEIER, H. (1973). *Kommunikation als Verständigungshandlung*. Frankfurt.
- CASALDUERO, J. (1975). *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Ínsula.
- CASTRO, A. (1966). *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alianza, 1974.
- CHAMBERLAIN, V.A. y WEIMWE, J. (1968). «Color Symbolism: 'A Key to a Possible New Interpretation of Cervantes' Caballero del Verde Gabán». *Romance Notes* 10, 342-347.
- CICOUREL, A.V. (1980). «Three Models of Discourse Analysis: the Role of Social Structure». *Discourse Processes* 3.
- FERNÁNDEZ, J. (1995). *Bibliografía del «Quijote» (Por unidades narrativas y materiales de la novela)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- GENETTE, G. (1969). *Figures II*. París: Seuil.
- GINGRAS, G.L. (1985). «Diego de Miranda, 'Bufon' or Spanish Gentleman? The Social Back ground of His Attire». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* 5: 2, 129-140.
- GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette. [Semiótica. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.]
- GRICE, H.P. (1975). «Logic and Conversation». En *Syntax and Semantics, III: Speech Acts*, P. Cole y J.L. Morgan (eds.), 41-58. Nueva York-San Francisco-London: Academic Press.
- HABERMAS, J. (1984). *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Madrid: Cátedra, 1989.
- HATZFELD, H. (1972). «Der Dialog zwischen Sancho und Teresa Panza». *Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst*, 69-78. Berlín: Erich Schmidt.
- HINTIKKA, J. (1977). «The Semantics of Questions and the Questions of Semantics». *Acta Philosophica Fennica* 28: 1 [Amsterdam, North Holland].

- JAKOBSON, R. (1960). «Linguistics and Poetics». En *Style in Language*, Th.A. Sebeok (ed.), 351-377. Cambridge, Mass.: MIT Press. [Trad. esp.: «Lingüística y poética», *Ensayos de lingüística general*, 347-395. Barcelona: Ariel, 1984]
- KOPPERSCHMIDT, J. (1972). *Rhetorik: Einführung in die persuasive Kommunikation*. Stuttgart.
- KUSHNER, E (1983). «Vers une poétique du dialogue de la Renaissance». En *Essays presented to György Mihály Vajda*, I. Fried et alii. (eds.), 131-136. Szeged: Attila Tudományegyetem.
- MAESTRO, J.G. (1994). *La expresión dialógica en el discurso lírico. (Pragmática y transducción)*. Kassel: Reichenberger.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1975). *Personajes y temas del 'Quijote'*. Madrid: Taurus.
- PERCAS DE PONSETI, H. (1975). *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del 'Quijote'*. Madrid: Gredos.
- POPE, R.D. (1979). «El Caballero del Verde Gabán y su encuentro con Don Quijote». *Hispanic Review* 47, 207-218.
- RECANATI, F. (1979). *La transparencia y la enunciación. Introducción a la pragmática*. Buenos Aires: Hachette, 1981.
- RIVERS, E. (1988). «El principio dialógico en el *Quijote*». *La Torre* 5.
- SÁNCHEZ, A. (1961-1962). «El Caballero del Verde Gabán». *Anales Cervantinos* 9, 169-201.
- SCHLIEBEN-LANGE, B. (1975). *Pragmática lingüística*. Madrid: Gredos, 1987.
- SCHMIDT, S.J. (1980). *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. Madrid: Taurus, 1990.
- SCHOLES, R. (1982). *Semiotic and Interpretation*. Yale University Press.
- SEARLE, J.R. (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press. [Trad. esp.: *Actos de habla*. Madrid: Cátedra, 1986.]
- STEGER, H. et alii (1972). «Redekonstellation, Redekonstellationstyp, Tex exemplar, Textsorte im Rahmen eines Sprachverhaltensmodells». En *Gesprochene Sprache. Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache*, 39-97. Düsseldorf: Schwann.
- TODOROV, T. (1981). *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. París: Seuil.
- WILLIAMSON, E. (1984). *El 'Quijote' y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991.
- WUNDERLICH, D. (comp.) (1972). *Linguistische Pragmatik*. Wiesbaden: Athenaion.

EL INTERTEXTO DEL LECTOR: UN ANÁLISIS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA

Antonio Mendoza Fillola

Universidad de Barcelona

«No se trata de hacer de la escuela un espacio de predicación del dogmatismo, sino de impedir los rechazos, el sentido de la monología, del sentido impuesto»

R. Barthes, «Literature/Enseignement», 1975.

«La iniciativa del lector básicamente consiste en hacer una conjetura sobre la intención del texto»

U. Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, 1992.

1. EL INTERTEXTO DEL LECTOR, COMPONENTE CLAVE EN LA VALORACIÓN LITERARIA

1.1. Un estímulo textual depende de numerosísimas variables en su recepción, sin que se pueda prever con certeza el tipo de reacción que suscitará (pasar inadvertido, asignarle una función distinta a la prevista

o coincidir con la supuesta funcionalidad asignada por el autor, entre otras posibilidades). El lector, independientemente de que las comparta o no, debiera saber percibir la actitud y las estrategias del autor (quien ha codificado el texto para un tipo determinado de recepción); ello le servirá para formular sus propias expectativas y ciertas perspectivas de interpretación, porque, según la peculiar amplitud de su intertexto y los rasgos del discurso recibido, el lector se distancia o se aproxima a los condicionantes de estructura textual, ideología, perspectivas de época, etc. que incluye el texto. El lector actúa condicionado por las características del texto buscando correlaciones lógicas que le permitan articular los distintos componentes textuales, con el fin de establecer normas de coherencia para hallar *una* significación al texto¹.

La atención a la formación del intertexto del lector, como nuevo objetivo en la educación literaria, se debe al requerimiento de una *legitimación* que no contradiga las referencias textuales y que considere las *ineludibles aportaciones de las variables personales*, sin haber de aceptar, por principio, un proceso de ilimitadas interpretaciones semióticas. Ambos aspectos justifican el valor de la contrucción de un intertexto capaz de autodelimitar las posibilidades de re-creación semiótica. Tal *legitimación* sólo puede ser perfilada a través de una competencia literaria *suficiente* y, en particular, gestionada por los saberes activos de un intertexto del lector que sea capaz de establecer relaciones y reconocimientos entre lo concreto de una producción y los rasgos pertinentes de otras producciones correlativas². Consideramos

¹ «Tout texte es un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel que'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement réperable, de citations inconscientes ou automatiques, donnés sans guillemets». R. Barthes (1968). «Théorie du texte», citado por C. Guillén (1985: 312). Por su parte, C. Guillén (1985: 322), señala: «El concepto de influencia tendía a individualizar la obra literaria, pero sin eficacia alguna. La idea de intertexto rinde homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, cuya individualidad se cifra hasta cierto punto en el cruce particular de escrituras previas» (...) «El intertexto silencioso problematiza la lectura, complicándola, solicitando la intervención del lector, a quien se obliga a elegir, a decidir...».

² «La investigación de la recepción tendrá que preguntarse en este preciso momento en qué medida el problema de quién, por qué y cómo entiende puede ser tratado responsablemente como un problema de las ciencias de la literatura, y cómo acudir a una interdisciplinariedad controlada. La investigación actual muestra aquí sensibles lagunas» (Warning, 1989: 23).

como premisa inicial que la lectura no es una actividad ocasional en el contexto escolar, sino que de ella derivan profundas implicaciones de aprendizaje que rebasan los límites del Área de Lenguaje.

La comprensión de textos literarios implica la conjunción de la *anticipación intuitiva del lector* (precomprensión) y los *condicionantes de la propia competencia literaria* (explicitación); ello nos remite a la pragmatización de una actividad didáctica basada en los modos y resultados del encuentro de la obra y su destinatario³ (Warning, 1989: 13), en nuestro caso referido al período escolar. Uno de los efectos más atractivos de la recepción literaria radica en la identificación de la confluencia del intertexto de la obra y del intertexto del lector, grado máximo de interacción texto-lector; tal confluencia motiva la adecuada cooperación comprensiva e interpretativa. Riffaterre lo explica en los siguientes términos:

«An intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall signifiance (as opposed to the discrete meanings of its successive words, phrases, and sentences) (...). These perceptions, this reader response to the text, cannot be explaideed by linguistic structures, since these are observed in non-literary and literary utterances alike. Now can it be explainbed by tropologic, retorhic, or any corpus of conventional forms whose objects are already found at sentence level: these may account for discursive phenomena, but could not explain the difference between discursive and textual ones. Literature is indeed made of texts. Literariness, therefore, must be sought at the level where text combine, or signify by referring to other texts rather than to lesser sign systems.» (Riffaterre 1991: 56).

La dificultad de los objetivos del análisis sobre este tema radica en que se trata de valorar aspectos de la activación metacognitiva del proceso lector y de conferir validez a unos resultados que no dependen del producto inmediatamente analizable, sino de factores extratextuales, esto es, de los condicionantes personales del lector, de las asociaciones que el texto es capaz de suscitarle y que, por lo mismo son legítimas. «La interpretación —dice T. Todorov (1987: 28, 29 y 44) es la

³ «Por *recepción efectual* se entiende (...) aquella recepción que, aun habiendo sido producida por el texto y habiendo tenido a éste como fuente, tiene en consideración todo tipo de intervención realizada por el lector en la constitución del mismo, en razón del estímulo que ha producido una intervención de aquél. (...) Por ello, la teoría de la recepción efectual implica también la relación entre distintos actos de concretización y la consideración de los condicionamientos que han llevado a la constitución de los mismos. La teoría de la recepción se ocupa en cambio (...) del destinatario hacia la obra.» (Acosta, 1989: 160).

construcción de un simulacro (verbal), al que no se le exige que sea verdadero sino, ante todo, que sea legítimo, es decir, que no contradiga los hechos observables (textos). (...) Las interpretaciones de un mismo fenómeno (literario) han sido con frecuencia divergentes y lo seguirán siendo, de acuerdo con variables individuales, históricas o ideológicas»⁴. En esta misma línea de justificación de la metodología de investigación⁵, mencionamos las sugerencias de M. Riffaterre (1989), quien señala que «sea cual fuere su fundamento, los juicios de valor del lector están causados por un estímulo que está en el texto (...); el comportamiento del receptor puede ser subjetivo y variable, pero tiene una causa objetiva invariable (...). *Se sigue de aquí que la investigación estilística deberá utilizar informadores. Éstos nos proporcionan las reacciones al texto.* (...) *El elemento capital del procedimiento propuesto reside en que se opera una clara demarcación entre estímulo de la percepción por una parte y los procesos y el contexto cultural que la condicionan por otra*» (Riffaterre, 1989: 97-98).

A la vista de estas consideraciones, resulta obvio que para motivar una enseñanza significativa de la literatura, será preciso potenciar los reconocimientos intertextuales mediante la formación, ampliación y especificación personalizada del intertexto, puesto que éste es el resultado de los diversos grados de asimilación y de las formas de percepción que cada alumno-lector establece en sus aproximaciones (personales, escolares, críticas) al hecho literario. La definición del concepto de intertexto del lector es punto clave para el análisis de la recepción desde la perspectiva didáctica, de manera que el conocimiento de su funcionalidad sirva para arbitrar nuevas medidas para el tratamiento de la valoración literaria en el proceso lector, tal como señala Frow (1990)⁶. Por ello, este estudio sobre la valoración del concepto de intertexto tiene por objeto establecer una

⁴ «La opción entre comprender e interpretar tiene un sentido en lingüística y en semántica: se comprende (o no se comprende) el sentido de una palabra, mientras que se interpreta los enunciados; está claro que el trabajo de construcción (científica) con el que nos enfrentamos aquí está más del lado de la interpretación entendida de este modo que del de la comprensión (...). Es por la identidad del trabajo de construcción por lo que se emparentan ciencia y literatura, aunque sus procedimientos verbales pueden ser completamente divergentes.» (Todorov, 1987: 32).

⁵ P. Bürger (1987); U. Eco (1987); P.U. Hohendahl, 1987); W. Iser (1972); Y. Cheverel (1986 y 1987); M. Moog-Grünwald (1984); P. Theveau y J. Lecomte (1994).

⁶ «What is relevant to textual interpretation is not, in itself, the identification of a particular intertextual source but the more general discursive structure (genre, discursive formation, ideology) to which it belongs. This has implications for the kind of knowledge we should expect to be relevant to the reading of texts.» (Frow, 1990: 46).

serie de apreciaciones didácticas que, a manera de hipótesis, sirvan para proyectar nuevas investigaciones, desde la perspectiva docente, sobre el tratamiento de la recepción lectora con el fin de desarrollar el intertexto del alumno.

El objetivo didáctico de la potenciación del intertexto se centra en la necesidad de construir, advertidamente, los conocimientos literarios; y de asumirlos como efectivos interrelacionados en la competencia literaria y disponibles ante una actualización textual. El progresivo incremento de datos y de referentes del intertexto del lector modifican las sucesivas percepciones de distintas obras o de la misma obra (Barthes, 1973: 83) y mejoran las habilidades lectoras. No en vano J. Kristeva ha insistido en definir la literatura como un *mosaico de citas y de referencias intertextuales*, apreciables por lectores competentes. En la enseñanza de la literatura, resulta cuestión básica la explicitación de cómo el texto literario adquiere significados diferentes para cada uno de sus potenciales receptores —en parte imprevistos por el autor, aunque suscitados por el texto— y cómo se orienta la formulación de la coherencia interpretativa que constituya la base de la que se ha considerado ‘architectura compartida’. En este trabajo se exponen sucintamente los aspectos que inciden en la puntualización de la valoración didáctica⁷ del intertexto del lector, extraídos de las teorías que tratan los fenómenos de la recepción y de la intertextualidad.

2. LA (INTER)ACCIÓN LECTORA Y EL (INTER)TEXTO

2.1. Con frecuencia nos lamentamos de que los estudiantes de literatura (*aprendices de lectores*) no acierten a comprender los textos que se les presentan. En su enseñanza no se desarrollan las necesarias estrategias ni las referencias explícitas para asociar las distintas producciones y escasamente se atiende a las personales aportaciones que toda lectura exige para establecer una recepción personal. En realidad, la metodología empleada (historia literaria, comentarios de textos, actividades de producción literaria) no siempre muestra al alumno el establecimiento de interrelaciones entre los diversos textos que

⁷ Mencionamos algunas investigaciones de carácter didáctico sobre aspectos relacionados con nuestro tema: Alderson y Short (1989); Baker y Brown (1984: 353-394); Bertand y Ploquin (eds.) (1988); Bertoni (1992); Bronckart (1994); Hill (1986); Jonhsnton (1989); Meyer (1984: 113-138); Short (ed.) (1988); Solé (1992); Wenden (1991); Widdowson (1984 y 1987); Usandizaga (1990).

componen la literatura⁸. Las competencias esenciales de la educación literaria (educación en la lectura literaria) se perfilan en tres direcciones: a) hacia la comprensión de las formas específicas de organizar y comunicar la experiencia que tiene la literatura; b) a la dotación de una elemental poética y retórica literarias útiles al alumno en cuanto receptor/lector en formación; y c) a la necesidad de atender a la historicidad que atravesie un texto, para poder descubrir nuestra verdad no de una manera ingenuamente proyectiva, sino con la percepción de la distancia que nos separa de él, en una tensión de pensamiento hermenéutico.

2.2. La recepción lectora es un acto complejo en cuyo proceso se integran aportaciones de todo tipo de experiencias y conocimientos, es decir, la cultura que posee el individuo. El goce en la lectura radica en la *satisfacción de poder atribuir interpretaciones que nos resulten de una coherente comprensión en relación a nuestros saberes previos, a la vez que construimos nuevas referencias (inter)textuales e (inter)culturales a partir de los datos que la lectura nos aporta*. En el proceso lector (Otten, 1987) hay una fase de ‘reconocimiento’ que sería interesante relacionar con las asociaciones que es capaz de motivar el intertexto, las cuales el lector percibe (o cree percibir) entre las referencias metatextuales y las de su propio intertexto⁹, voluntaria o involuntariamente, consciente o inconscientemente. La *recepcción* lectora se orienta hacia la interpretación y ésta, necesariamente, implica una *valoración*, no sólo porque la comprensión sea el primer resultado cognitivo del proceso de lectura, sino porque es además el elemento desencadenador de la actividad lúdica y de la identificación de datos culturales y metaliterarios. Ello significa que el lector básicamente es

⁸ Se trata de un círculo vicioso: se desconfía de la capacidad del alumno lector para establecer interpretaciones personales a causa de sus carencias y de sus limitaciones para establecer conexiones intertextuales; pero no se cambian las prácticas didácticas para dotarle de una capacidad básica que le permita ser activo en el establecimiento de interpretaciones. Y con frecuencia, el alumno (en algunos casos conocedor de sus limitaciones) busca el apoyo de las interpretaciones fijadas por la ‘autoridad’, es decir, el profesor o el crítico; o, en el peor de los casos, se inhibe ante la actividad lectora.

⁹ Advertimos, como aclaración previa, que en este estudio no nos referimos al intertexto discursivo, intertexto de la obra, que como define F. Hallyn (1987) sería *l'ensemble des textes qui entrent en relation dans un texte donné*. Por nuestra parte, hacemos referencia al concepto, también conectado con los estudios sobre la intertextualidad, pero relacionado con la perspectiva de la recepción, según la conceptualización de Otten y de Riffaterre: «L'intertexte es la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie». En este sentido, seguimos la orientación del concepto equivalente *texte-du-lecteur* propuesto por Otten (1987). Véanse también, Somville (1987: 113-131) y Genette (1982).

un receptor múltiplemente condicionado (por factores lingüísticos, culturales, sociales, vivenciales, etc.) y capaz de construir —a través de un proceso de interacción con el texto— en cada caso una interpretación propia y personal de los textos recibidos.

En el desciframiento de códigos artísticos, no es suficiente un simple reconocimiento de datos primarios, porque en la recepción no sólo intervienen las aportaciones del texto o de la obra en cuestión (cotexto), sino que junto a ellos hay que contar con los factores *extratextuales aportados por el individuo receptor*, en un proceso complejo y paralelo, que culmina en la atribución de una *interpretación personal* (Iser, 1976 y 1989; Culler, 1992; Eco, 1992; Riffaterre, 1991¹⁰). Así, señaló U. Eco (1970: 22) que «tanto la contemplación común de la obra de arte como el razonamiento crítico interpretativo especializado sobre ella no son tipos de actividad que se diferencien por la intención o por el método, sino distintos aspectos del mismo proceso de interpretación; se diferencian por la conciencia y la intensidad de la atención, la capacidad de penetración, por una mayor o menor maestría interpretativa, pero no por sus estructuras substanciales». Esta reflexión de U. Eco nos sugiere también la conveniencia de ampliar los criterios de análisis, estudio y valoración de las obras en función de los intereses y capacidades del alumno-receptor.

Estas consideraciones preliminares enlazan, en parte, con la indicación de W. Iser (1975 y 1976) de que *no percibimos en el texto más que aquellos elementos del mismo que tienen que ver con nuestras experiencias*. Se ha señalado con acierto que *el significado literario vive y se reforma en la tradición múltiple ininterrumpida. El sentido atribuido por cada acto de lectura a una obra está directamente influído por la multiplicidad de ejemplos de recepción simultáneos y anteriores* (García Berrio, 1989: 185).

2.3. Hace ya tiempo que las teorías de la recepción han hallado un espacio en el ámbito de la teoría y crítica literaria¹¹. Aunque

¹⁰ «In conclusion, the concept of combinatory connectives explains why the recovery of the intertext is an imperative and inevitable process. (...) the intertext is to the text what the unconscious is to the conscious. Reading, therefore, is not unlike analysis. (...) The intertextual divire, therefore, is tropological rather than psychoanalytical, a reader response dictated by the tantalising combination within each connective of the enigma and the answer, of the text as Sphinx and the intertext as Oedipus» (M. Riffaterre, 1991: 76-77).

¹¹ L.A. Acosta (1989); Y. Chevrel (1986 y 1987); J. Culler (1992); U. Eco (1991 y 1992); S. Fish (1989); J. Frow (1990); G. Genette (1983); W. Iser (1975, 1976, 1989); R.F. Lack (1990); J.A. Mayoral (ed) (1987a y 1987b); M. Otten (1982); M. Riffaterre (1991); M. Worton y J. Still (1991); F. Schuerewegwen (1989); R. Warning (1989).

habitualmente la incidencia de las innovaciones de la teoría en el planteamiento didáctico no es inmediata (de hecho, quizá tiene mucho de positivo que haya cierto compás de espera y control selectivo previo a la adopción y adaptación metodológica de determinados enfoques teóricos), en la actualidad era preciso establecer ya una valoración de aspectos específicos, como es el caso del tema propuesto. Las recientes investigaciones sobre evaluación de la comprensión lectora consideran a ésta como un producto de la interacción entre lector y texto y constituyen un intento pragmático más que teórico, de descubrir de qué modo el conocimiento del lector se ha modificado debido a su interacción con el texto (Johnston, 1989: 16). Por otra parte P. Kiparsky (1989: 193) ha precisado que los *estudios de pragmática han demostrado que en la comunicación participa la deducción tanto como la codificación y la descodificación*. Ambos planteamientos justifican el interés de las aportaciones de la teoría de la recepción que atienden a la participación del lector (quien en cada acto de lectura activa conocimientos previos y a la vez enriquece su experiencia literaria, es decir activa y amplía su intertexto) y a la interacción texto-lector —*le lecteur est effectivement devenu un véritable héros de la recherche* (Chevrel, 1987: 204)—. Como dice Ray (1984: 2), tratamos de la ‘tensión’¹² que se produce entre lo que el agente de la lectura atribuye y lo que las palabras significan en la interacción lectora personal (**texto<————>lector**).

2.4. El texto, entregado a sus potenciales lectores, se envuelve en los múltiples y sucesivos contextos de sus receptores presentes y futuros (Valdés, 1989: 75), porque en él se preve un lugar para la persona encargada de establecer las conexiones (Iser, 1976), a quien se le supone cierta dotación de referentes intertextuales. La potencial funcionalidad del intertexto en la recepción y comprensión podemos entenderla en la síntesis de la relación texto-lector que nos ofrece R. Fowler (1988: 62):

¹² «The tension between these two incompatible but curiously coexistent notions - between what «*I mean*» and what «*the word means*»- recurs under a variety of guises in the theories I shall discuss, normally manifesting itself in the shape of a binary opposition such as subject vs. object , instance vs. system, performance vs. competence, parole vs. langue, figural vs. referential, or event vs. structure. But a would contend that the very differences between, say, phenomenological criticism and structuralism, or reader-response criticism and deconstruction, result less from a fundamental disagreement as to the nature of meaning and how it occurs in reading than from divergent strategies of representing this phenomenon within a critical discipline» (Ray, 1984: 2).

«El texto artístico es una forma abierta que centra su atención en el plano de la expresión. Es el lugar de negociación entre emisor y receptor, y ambos poseen libertades innovadoras. El autor disfruta de la creatividad del código cambiante porque, por convención, puede innovar en el plano de la expresión, y por tanto reorientar así nuestra percepción del contenido, produciendo un conocimiento nuevo; el receptor aporta los códigos viejos y por tanto necesita lograr una descodificación nueva para conseguir una percepción nueva del mundo; a ambos lados de la cadena de comunicación estética, la forma artística conlleva una labor de codificación. El receptor puede, alternativamente, negarse a destacar los viejos códigos (tratando así a Magritte o a T.S. Eliot o Schönberg como carentes de sentido); o puede encontrar fallos al artista por fracasar a la hora de transformar los códigos existentes»¹³.

Nos hallamos ante la cuestión de que la actualización *possible* de un texto —literario o no— depende, en todos los casos, de las características del intertexto del individuo concreto. La complejidad de la cuestión se debe a la disparidad de perspectivas que el discurso admite en función de los condicionantes propios y de los particulares de sus emisores y receptores. Son numerosos los ejemplos de creación con referencias intertextuales, esto es, con apelaciones a las supuestas lecturas previas del receptor. Tal es el caso de la breve dramatización de J. Cortázar *Adiós, Robinsón* (1970), obra centrada en la revisión socio-ecológica crítica que supone la vuelta a la idealizada isla de Robinson y Viernes, cuyos diálogos están basados en los implícitos de la novela de Defoe:

Viernes: Lo que no entiendo, amo, es por qué has querido volver a visitar tu isla. Cuando se lee tu libro con verdadero espíritu crítico, el balance de tu estancia en la isla es bastante nefasto. La prueba es que cuando nos rescataron, casi te vuelves loco de alegría, y si al ver alejarse las costas de Juan Fernández no les hiciste un corte de mangas, fue tan sólo porque eres un caballero británico.

Robinson: Ah, Viernes, hay cosas que los indios como tú no pueden comprender a pesar de lo mucho que los ayudamos a diplomarse en las mejores universidades. La noción del progreso te está vedada, mi pobre Viernes, y hasta diría que el espectáculo que ofrece nuestra isla desde el aire te decepciona o te inquieta: algo de eso leo en tus ojos.

Viernes: No amo (esta vez sin la risa). Yo sabía muy bien lo que íbamos a encontrar. ¿Para qué tenemos la TV y el cine y la National Geographic Magazine? No sé realmente por qué estoy inquieto y hasta triste; tal vez en el fondo sea por tí, perdóname¹⁴.

¹³ R. Fowler (1988: 62).

¹⁴ En *Adiós, Robinsón y otras Piezas*. (Barcelona: Alfaguara, 1995).

El breve fragmento citado es sólo un ejemplo de recreación intertextual, cuya comprensión apela a la actualización (co)presente de la lectura de la novela de D. Defoe, su hipotexto¹⁵.

2.5. Actualmente, en la enseñanza de la literatura, a causa de las orientaciones del cognitivismo y la refuncionalización de saberes previos, se plantea un desplazamiento del centro de atención hacia la actividad del aprendiz y los procesos de aprendizaje receptor —centrado en la participación del lector, más que en la aplicación rutinaria de unas técnicas de análisis textual—. Esto requiere que se favorezca la interconexión de contenidos dispares, lo que equivale a desarrollar y educar la capacidad de formular expectativas, de elaborar inferencias, de construir hipótesis de significado, de advertir intencionalidades, de activar la sensibilidad receptiva; en suma, de educar la capacidad para establecer una interacción con el texto, de cooperar con el texto en la re-creación de la obra y construir una interpretación. Y todo ello con el fin de *formar lectores capaces de establecer interacciones con las posibles producciones culturales y literarias*. En suma, la educación literaria confiere al lector una responsabilidad de reacción y un valor de respuesta en proporción directa a la capacidad de estímulo del texto¹⁶. En síntesis, las recientes tendencias en didáctica de la literatura ponen especial énfasis en los siguientes aspectos:

¹⁵ Citaremos otros ejemplos de apelación: cuando entre los versos de un poema de Blas de Otero, un lector dotado de cierta competencia literaria halla los versos «*De los álamos tengo envidia / de ver cómo los menea el aire*» («*Cantar de amigo*», de *En castellano*, 1960), no sólo puede ser capaz de evocar la canción tradicional medieval, sino de asignar un particular valor semiótico a los mismos en cuanto que componentes de un nuevo texto de creación. Lo mismo sucede cuando, como cierre del poema ‘Canción para ese día’, de J. Gil de Biedma (de *La historia para todos*, 1963), halla el verso ‘*rumor de pasos y batir de alas*’ y le resulta identificable, evocado desde el hipotexto becqueriano. Igual ocurre en la lectura de ‘Poema Nuclear’, de Celso Emilio Ferreiro (*O Soño Sulagado*, 1954), en el que entre los versos que describen una situación estremecedora, se encuentre con el verso final «*(...) As estúpidas nais que pairen fillo / polvo serán, mais polvo namorado*»; en este caso, es muy probable que sienta reactualizado el hermoso verso de Quevedo, que sirve para subrayar, gracias a su presencia y al contraste que sabe crear el lector, el sarcasmo de la composición de Ferreiro. En los tres ejemplos, la identificación poética hace que esos versos específicos adquieran el valor de signo particular, gracias a que pueden ser identificados (*reconocidos*) por un intertexto o por el repertorio de un lector competentemente formado (Mendoza, 1994).

¹⁶ *El verdadero respeto para con el lector supone compartir amigablemente el asunto y dejarle algo para imaginar a su vez, tanto como el autor mismo*, dice W. Iser (1989: 278). Sus palabras, a la vez, justifican el interés de esta temática, por la atención que presta al carácter integrador de los diversos campos científicos que aborda el ámbito de la didáctica de la literatura.

— La potenciación de las habilidades de lectura para que resalten su indiscutible carácter *re-creativo* (es decir activo y participador), y destaque que la recepción literaria personal está condicionada por los conocimientos y referencias culturales del individuo que componen su intertexto lector (lo que Otten denomina *texto del lector*). Para el desarrollo de tal hábito de lectura es preciso tener en cuenta los factores que intervienen en la formación del intertexto del lector¹⁷.

— El planteamiento de las habilidades lectoras como objetivo común de aprendizajes para que evidencien los diferentes aspectos y funciones que permitan trabajar con el alumno diversos tipos de interconexiones literarias y multidisciplinares —M. Short (1989: 72) ha señalado que *es sabido que la comprensión de un texto por el lector estará condicionada por lo que previamente conoce y por lo actualizado de ese conocimiento durante el proceso de lectura*.

— La atención a los planteamientos de las relaciones mantenidas por el emisor, receptor, contexto y signo en la comunicación (Warning, 1989: 27) para definir la comunicación literaria como un tipo de comunicación, según la pragmática de la literatura, y la caracterización de la interacción texto-entorno textual como una de las vías de especificación de la intersubjetividad útil para la interpretación de los textos literarios.

— Se atiende a la recepción como un complejo proceso de integración de diversos factores y componentes, en el que intervienen el dominio global de habilidades lingüísticas, de dominios pragmático-comunicativos, de conocimientos enciclopédicos, lingüísticos, metalingüísticos e intertextuales y de la propia experiencia, que aporta la competencia literaria y que activa y relaciona el intertexto. El modelo interactivo describe el acto lector de una forma no lineal¹⁸, los procesos ascendentes y descendentes se dan de una forma coordinadamente interrelacionada y simultánea, por mediación de las relaciones que

¹⁷ En los estudios de poética, actualmente se ha perfilado una «etapa de atención fructífera al lector y a la recepción, tras el momento anterior estructuralista caracterizado por el protagonismo del texto y de su estructura» (García Berrio, 1989: 183).

¹⁸ Las propuestas de Fredericksen y de Otto (vid. Johnston, 1989) consideran que el proceso *top down* subordina los procesos de niveles inferiores de descodificación y reconocimiento de unidades gramaticales al efecto de la comprensión e identificación del significado textual (proceso *bottom-up*).

establece el intertexto. Por ello, la recepción lectora es una actividad de razonamiento¹⁹, apoyada en habilidades.

— La metacognición de la actividad lectora permite, durante todo el proceso, que el lector organice e identifique las distintas fases de su lectura (para aplicar específicas estrategias que, por sus características, el texto le suscite): 1) precomprensión; 2) formulación de expectativas, elaboración de inferencias; 3) explicitación (articulación, conexión de aspectos parciales); 4) rectificaciones/ajustes; 5) comprensión/interpretación.

— La relación consustancial de los textos literarios con las culturas en las que han sido escritos y son leídos y el valor interdisciplinar del estudio de la literatura y la importancia de la orientación pragmática para su enseñanza en contra del estudio descontextualizado de la obra²⁰.

3. BASES PARA EL ANÁLISIS DEL INTERTEXTO DEL LECTOR

3.1. El concepto de intertexto requiere su delimitación diferenciada tanto de lo que se entiende por competencia literaria —conjunto de saberes en gran parte lingüísticos, metalingüísticos y literarios, entre los que destacan la comprensión de los procesos de recepción, asociación, transformación e intertextualidad²¹—, cuanto de las estrategias

¹⁹ Las hipótesis y expectativas en la recepción se generan a partir de las combinaciones de letras, palabras, oraciones, enunciados que presenta el texto y de las inferencias significativas que establece el lector en función de su intertexto. Esto de alguna manera coincide con la afirmación de Goodman, sobre el uso simultáneo e interdependiente de los *niveles grafémico, sintáctico y semántico* por parte del lector. En cuanto a las inferencias, Johnston (1990: 22-25) indica que éstas son actos fundamentales de comprensión, ya que nos permiten dar sentido global al texto y completar las partes de información ausente, sugerida o implícita. «Las inferencias son la esencia misma de la comprensión lectora (...). Es probable que en un principio las inferencias se basen en el texto pero que los buenos lectores se desplacen rápidamente hacia la generación de inferencias basadas en el modelo (...). Es como si tratáramos de anticiparnos al texto, infiriendo adónde nos lleva, construyendo un modelo mental de lo que nosotros creemos que trata».

²⁰ Por todo ello, Petersen (1992) concluye, tomando las palabras de R. Sell, que «basically, the aim is to relate the production and reception of literary texts to all or some of the linguistic and sociocultural contexts in which those processes take place.» (Sell, 1992: 9). En parte, esta cuestión remite a la destacada con anterioridad por Jauss (1978: 46): «L'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi a posteriori entre des 'faits littéraires', mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres».

²¹ «Todo objeto puede ser transformado, toda forma puede ser imitada, no hay arte que por naturaleza escape a estos dos modos de derivación que en literatura definen la hipertextualidad y que, de manera más general, definen todas las prácticas de arte de

lectoras que se emplean para encauzar los conocimientos de la competencia literaria y las sugerencias de correlación que motiva el intertexto del lector.

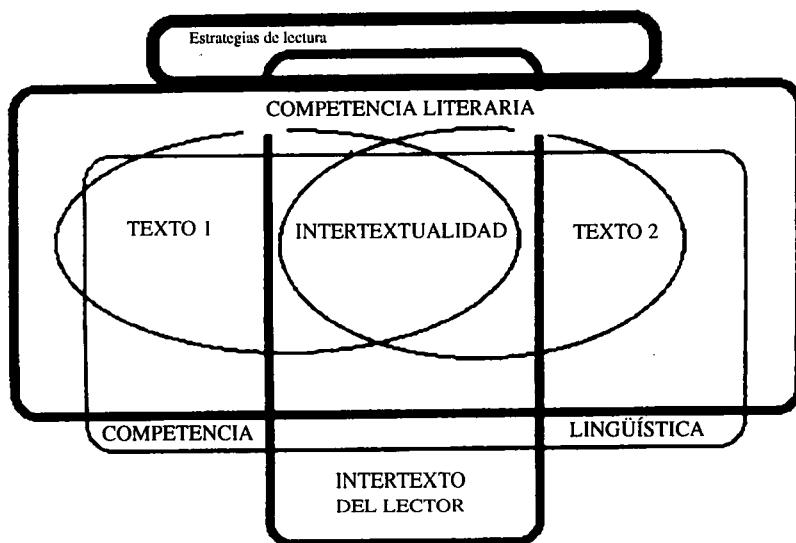
Consecuentemente, entiendo el concepto de intertexto del lector como el *conjunto de saberes, estrategias y recursos lingüístico-culturales activados*²² a través de la recepción literaria para establecer *asociaciones de carácter intertextual* y que permite la construcción de conocimientos lingüísticos y literarios integrados y significativos (competencia literaria), a la vez que potencia la actividad de valoración personal a través del reconocimiento de conexiones y del desarrollo de actitudes positivas hacia diversas manifestaciones artístico-literarias de signo cultural. Esta definición concuerda con la escueta mención propuesta por Riffaterre (1980) cuando señala el concepto de intertexto como la *percepción por el lector de relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido*²³. Se concibe el intertexto como un componente básico de la competencia literaria, apoyado, en parte, en la competencia lingüística del lector y compuesto por un conjunto de saberes y estrategias lectoras que permite establecer conexiones entre la actividad receptiva y comprensiva del lector y las diversas relaciones textuales. El intertexto media entre la competencia literaria y las estrategias de lectura; constituye la conformación pragmática, esto es contextualizada de re-conocimientos, evocaciones, referencias, sensaciones, asociaciones que en una situación y ante un texto concreto es capaz de desarrollar el lector. Los distintos elementos, que componen el intertexto y que se activan en la co-participación entre emisor/receptor y en la apreciación de las correspondencias re-creadas entre textos diversos, permiten observar, constatar y caracterizar la presencia de las posibles

segundo grado», (Genette, 1982: 57). Y «El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: una escritura es réplica (función o negación) de otro (de otros) texto(s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico, el autor vive en la historia y la sociedad se escribe en el texto.» (Kristeva, 1969: 235).

²² El (alumno) lector tiene la responsabilidad de actualizar el significado de un texto. La existencia virtual de un texto sólo se desarrolla mediante el acto personal y voluntario de un lector. Como explicó W. Iser, *The Reading Process, los textos tienen la habilidad de activar nuestras capacidades lingüístico-comprensivas*. Comprender un texto es también interpretarlo en su propio género, es decir, enmarcarlo en su específica tipología textual es parcialmente comprendido en base a lo que pensamos que es.

²³ Este supuesto se corrobora en la conclusión expresada por Riffaterre (1983: 61): «percibir el texto como la transformación de un intertexto es percibirlo como el sumum de los juegos de lenguaje, es decir, como un texto literario». Como dijera Malaraux, la obra de arte no se crea sólo a partir de la visión del artista, sino de manera muy particular en relación con otras obras. El lector colabora en tal recepción mediante las aportaciones sugeridas y establecidas por su intertexto.

relaciones, alusiones, semejanzas, contrastes, influencias, etc... La identificación de tales correlaciones son muestra de las referencias compartidas entre autor/texto/lector²⁴. En el esquema siguiente se representa la ubicación del intertexto, según la definición expuesta en este apartado; en el gráfico se indica la transversalidad del intertexto entre las competencias literaria y lingüística, y su inciencia en el reconocimiento de la potencial intertextualidad de las obras o textos literarios:



3.2. Los reconocimientos textuales se muestran como una particularización del estudio del fenómeno amplio de la intertextualidad. Detectar e identificar los pasajes en los que el escritor ha recurrido a la reelaboración de citas (textos, fragmentos de textos...) de otros escritores, apreciar la intención estética de escribir *literatura sobre la literatura*, apreciar cuándo un autor rompe con nociones más o menos canónicas, o cómo dispersa en el texto los elementos más diversos tomados de otros sistemas artísticos o de otras culturas, son un conjunto de actividades que implican prever y comprometer en un pacto previo al lector que haya de recibir la obra.

²⁴ Es particularmente interesante la puntualización presentada, en este sentido, por P. Ricoeur (1991: 217-218), respecto a la novedad creativa de algunas obras y su apreciación por el lector: «Pour qu'une oeuvre absolument originale, c'est-à-dire en rupture avec tous les codes connus, puisse être rejointe par des lecteurs, il faut que l'oeuvre se révèle capable de restructurer ce que Gadamer et Jauss appellent l'horizon d'attente du lecteur, lequel est le résumé d'une histoire sédimentée (...). Toute innovation implique un contraste avec l'horizon d'attente du lecteur».

El intertexto tiene carácter recursivo: cada nueva asociación, reconocimiento, etc., pasa a convertirse en una nueva unidad del intertexto del lector y a enriquecer cualitativamente su competencia literaria. De ahí que el intertexto debiera considerarse como elemento integrador de saberes literarios, lingüísticos y culturales y que resulte ser un concepto clave para enfocar el tratamiento didáctico de la literatura, sin discriminación de la lengua en que se haya escrito (o leído) la obra. Por ello, la referencia básica a la recepción textual lectora se debe a la evidencia de que el éxito del análisis receptivo depende del grado de amplitud del intertexto del lector o del crítico.

Finalmente, recordemos que, en conexión con la actividad del intertexto del lector, se hallan los horizontes de expectativa, los cuales se formulan en relación a tres componentes básicos: 1) la experiencia previa que el receptor tiene del género; 2) la forma y la temática de obras anteriores de las que la obra presupone su conocimiento; y 3) la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico.

La operatividad del concepto de intertextualidad, definido como *relación de copresencia entre dos o más textos, o la presencia efectiva de un texto en otro* (Genette, 1982: 7), deja abiertas amplias posibilidades para nuestro análisis. La intertextualidad implica la existencia de semióticas (o de discursos) autónomos, en cuyo interior hay *procesos de construcción, de reproducción, de transformación de modelos más o menos implícitos*. Y, definida como una *interconexión de textos y significaciones*, también extensible a producciones artísticas de signo distinto al literario²⁵. Genette ha destacado el carácter universal de la hipertextualidad, en cuanto a la literariedad (particularmente en su grado cero), puesto que afirma que *todas las obras son hipertextuales, aunque tal fenómeno resulte más evidente en unas que en otras*.

3.3. Los aspectos señalados enlazan con otras puntualizaciones concordantes. Por su parte, M. Otten (1987: 346-347), al definir lo que él denomina texto del lector, indica que *el texto (ideal) del lector debe comportar componentes como: códigos culturales extensos (símbolos, figuras y relatos mitológicos, clichés literarios, alusiones literarias,*

²⁵ «This is intertextuality in the sense that a text may appear to be the spontaneous and transparent expression of a writer's intentions, but must necessarily contain elements of other texts (...) It is an intertextuality, a network of citations, and where each unit of reading functions, not by referring to a fixed content (in Sarrasine), but by activating certain codes in the reader» (Worton & J. Still, 1991: 20).

topoi y otros lugares comunes a los que toda cultura recurre, siempre a través de la alusión) programas narrativos propios de los géneros literarios clásicos y de los subgéneros modernos o populares; posibilidad de activar diversas lógicas²⁶ que puedan ser dispuestas para leer diversidad de textos.

Muy próximo al concepto de *intertexto* expuesto por Riffaterre, podemos considerar la conceptualización de W. Iser (1976) expuesta en su idea del *lector como sistema de referencia del texto*. En función de esta conceptualización, presupone: que el texto posee una serie de orientaciones internas o condiciones de recepción que ofrece al conjunto de sus posibles lectores, las que W. Iser denomina *estructura interna de inmanencia del receptor*, que esbozan o preven las condiciones de recepción del mismo, como orientaciones operativas que ofrecen al lector las posibilidades combinatorias. La disponibilidad de los lectores para participar en el acto de lectura (y entendemos que también para activar el *intertexto* del lector), se apoya en el repertorio (conjunto de convenciones comunes —referencias *intertextuales*, normas sociales e históricas, contexto socio-cultural amplio y lo tradicionalmente denominado contenido— que posee el lector; en la regradmatización de la lectura, es decir, la actualización de un texto a través de la recepción, es factible en función de la *disponibilidad* del lector (conocimiento de los convencionalismos comunes y compartidos —lector-autor, lector-grupo cultural, autor-grupo cultural—, en relación a las referencias *intertextuales*, normas socio-históricas, contenido, etc.) que incluye el texto. *Disponibilidad* y *repertorio* son denominaciones matizadas que concurren con el concepto de *intertexto*, según los usos de Iser (1976) y de Otten (1982).

3.4. Tras esta definición previa, la lectura del siguiente texto, correspondiente al inicio de un cuento de J. Palau i Fabre, «Vacances a Venècia», puede convertirse en una actividad de comprobación de los diversos aspectos que mencionamos, porque nos ofrece la posibilidad de ejemplificar el funcionamiento del *intertexto* en el receptor y, de servirnos de él para desarrollar una breve observación sobre la actividad de (re)conocimiento y relación entre saberes (meta)literarios. La

²⁶ Una lógica disjuntiva para los universos simples (fábulas, epopeyas, relatos moralizantes...); una lógica conjuntiva, mucho más apropiada para la novela, por ejemplo, en la que se fusionan las ambivalencias, las ambigüedades; una lógica que acepta la paradoja, a menudo presente en la poesía contemporánea; una lógica que acepte las contradicciones en obras de inspiración surrealista u onírica, o para aceptar cierto tipo de relatos.

peculiaridad de este texto radica en que nos permite apreciar el doble aspecto, productivo y receptivo, de la activación del intertexto, desde la perspectiva del narrador y/o desde la del lector.

De pequeño, me enquimeraban las imágenes de Venecia, la ciudad que se aguantaba sobre el agua. Más que cualquier otra escuela de pintura, me conocía como el padrenuestro los pintores que la había plasmado: los Bellini, Giorgone, Tintoretto, Canaleto, Tiépolo, Fortuny, Marquet, e tutti quanti. De la historia de la literatura me fascinaban las obras cuya acción transcurre en Venecia. Incluso encontraba extraño que Shakespeare no hubiese situado la acción de Romeo y Julieta en este lugar, haciendo las trampas que fuera preciso. Me faltaba el ingrediente acusoso para que la obra acabara de satisfacerme. No hay que decir que en mi imaginación reconstruía la tragedia, por mi cuenta, en la ciudad de los 'duxs', y que esto me resultaba un incentivo para crear nuevas escenas, insólitas e imprevisibles. Romeo, sobre una góndola, tenía más atractivo que yendo a pie, y Julieta, en una nave con cortinillas, aún más. Las dos familias rivales —los Capuleto y los Montesco— se cruzaban, sin querer, por el Gran Canal, y los dos enamorados habían de simular que no se conocían y adoptar un porte altivo, como sus progenitores. Un día, Romeo aprovechó una especie de colisión entre diversas embarcaciones, que él mismo había provocado, bien informado por sus criados que Julieta iba sola, con el fin de saltar a su góndola y protegerla contra cualquier posible accidente. En el momento del tumulto, consiguió besarla furtivamente. ¿Cuánto tiempo, uno y otro, vivieron con el recuerdo de aquel beso?

En cambio, en *El mercader de Venecia*, me faltan las escenas de amor. A pesar de la maravillosa tirada «En una noche así...» entre Porcia y Lorenzo, me queda un regusto de poco paladar. Incluso recuerdo que, en mi pueril adolescencia, escribí un largo poema que se titulaba «En una noche así...», y que no se acabó nunca... Bien veía yo que el dinero tenía mucha importancia en Venecia, pero hubiera preferido no verlo, hubiera preferido ignorarlo.

En cuanto a Otello y a sus tempestuosos celos, creo que ésta saldría acrecentada y el efecto sobre los espectadores reduplicado si las escenas con Desdémona tuvieran por marco la cabina de un bajel. Si todo el desasosiego del moro fuera subrayado por las planxes movedizas de una nave y esto fuese perceptible al espectador. Los modernos directores de teatro, que tan atrevidos son a veces y que tantas libertades se toman en la interpretación de las obras maestras, no se han atrevido aún a presentarnos este Otello que, de hecho, está latente en el mismo texto de Shakespeare.

De todo el teatro de Musset, nada superaba para mí su primera pequeña obra maestra, que es *La noche veneciana o las bodas de Lauretta*. Esta pieza, hubiera querido que se alargara... Incluso comencé una tesis sobre el teatro de Alfred de Musset para demostrar que, después de la citada comedia, su talento dramático se había desviado, por no decir perdido, y que toda su obra dramática, Comedias y proverbios, se explicaba por un tipo de «ausencia de Venecia» y que él se había convertido en el gran exiliado de su propia obra a causa de esto, sin que hubiera conseguido descubrirlo y, por lo tanto, guarir-se'n.

El libro *Los amantes de Venecia*, de Charles Maurras, me exaltaba, y en él veía un camino y una tesis —la del exceso—, que él mismo no había seguido. Veía, en embrión, la fuerza motriz de otra novela, a pesar de que la evolución política del autor me repugnara...

La Muerte en Venecia, de Thomas Mann, es, para mí, esta novela. La leía

tres veces consecutivas, como hacen los verdaderos lectores, con el fin de poder diferir del narrador y dar a ciertas situaciones unos giros, unas salidas más de acuerdo con mi taranna. La madre del protagonista, quizá a causa de Silvana Mangano, que la encarnaba en la versión filmada de Visconti, adquiría mucha más importancia, me permitía introducirme en la acción, convertirme en su amante. Pero la obra de Thomas Mann continuaba, invicta, en los escaparates de las librerías y, la mía inédita en mi imaginación.

J. Palau Fabre, «Vacances a Venècia» (1979). En *Contes Despullats* (Barcelona: Llibres del Mall, 1983: 51-64).

La recepción de este texto nos exige la activación de los conocimientos correlacionados a propósito de las obras mencionadas; su disponibilidad como saberes actualizados requiere la necesaria condición de que sus lecturas se hallen incluidas en nuestra experiencia, esto es en nuestro intertexto. Podemos imaginar que el efecto en la recepción y valoración de este texto sería muy distinta para algunos de nosotros, si las distintas referencias metaliterarias tuvieran todas ellas la misma evidencia. Obviamente nos es fácil ubicar en nuestro intertexto las obras de Shakespeare aquí mencionadas; pero seguramente no sucede igual con la obra de Ch. Maurras, que, acaso, permite establecer escasas o nulas identificaciones y valoraciones personales. Según el caso, la recepción y valoración, obviamente, resultaría cualitativamente diferenciada.

Observemos que en el texto el narrador activa diversas referencias de los códigos culturales, mayormente los pertinentes del sistema literario, a través de diferentes tipos de menciones. El texto de Palau i Fabre se nos presenta así como un mosaico de referencias, citas implícitas y alusiones a diferentes producciones artísticas (no en vano J.Kristeva (1969) ha insistido en definir la literatura como *un mosaico de citas y de referencias intertextuales*, apreciables por lectores competentes. Su modelo de *lector ideal o implícito* ha de saber identificar y valorar tales referentes. Ahora bien, al proceder, por nuestra parte, a la lectura de este cuento, cada una de esas llamadas intertextuales o indicios metaliterarios pueden adquirir distinta funcionalidad semiótica. Posiblemente nuestras reacciones a tal tipo de estímulos estén en función de:

1) El efectivo conocimiento y/o lectura previa de las diversas obras citadas permite:

— La identificación de alguna o diversas obras pictóricas inespecificadas en el texto, aunque de autores explicitados.

- El conocimiento y presencia en nuestro intertexto lector de las diversas obras de Shakespeare mencionadas nos facilita :
 - La apreciación desde la perspectiva de la valoración específica que de cada obra mencionada poseamos.
 - La suspensión de valoraciones en el supuesto de desconocer (no estar incluidas en nuestro intertexto personal) cualquiera de las diversas obras citadas (como pudiera suceder con las obras aludidas de A. de Musset o de Ch. Maurras, por ejemplo).
 - La valoración conjunta de los dos hipotextos con los que se refiere a *Muerte en Venecia*, de T. Mann, y la versión cinematográfica (lectura-interpretación) de L. Visconti.
- 2) Siguiendo el orden del texto, hallamos un conjunto de alusiones e interpretaciones que nos remiten a diversos tipos de hipotexto:
- 2.1. Correferentes pictóricos: «Bellini, Giorgione, Tintoretto, Canaletto, Tiépolo, Fortuny, Marquet, e tutti quanti».
 - 2.2. Hipotextos literarios:
 - 2.2.1. *Romeo y Julieta*, de W. Shakespeare:
 - valoración y reformulación espacial y de la acción
 - 2.2.2. *El mercader de Venecia*, de W. Shakespeare:
 - opiniones metaliterarias;
 - explicitación de ciertas implicaciones de carácter productivo en el intertexto del propio narrador, en cuanto receptor.
 - 2.2.3. *Otelo*, de W. Shakespeare:
 - consideraciones de reformulación;
 - valoración de la obra y sugerencias para la puesta en escena (propuesta de «lectura» para los regidores teatrales).
 - 2.2.4. *La noche veneciana o las bodas de Lauretta*, de A. de Musset:
 - valoración de los efectos de recepción personales;
 - suscinta explicitación de cierta hipótesis de estudio crítico filológico.
 - 2.2.5. *Los amantes de Venecia*, de Charles Maurras:
 - valoración de los efectos de recepción personales.
 - 2.2.6. *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann:
 - Reflexiones sobre el proceso de recepción y justificación de posibles interpretaciones personales.
 - Consideración de la mediatización de la producción artística del film de L. Visconti, como condicionante en la recepción de la novela.
 - Consideración de la interpretación personal del lector-narrador, cuyas implicaciones le permiten inscribirse como actante en la ficción (me permite introducirme en la acción, convertirme en su amante).
 - Subversión del verdadero hipotexto. Para el narrador, el hipotexto lo constituye la versión cinematográfica de Visconti, conocida y recepcionada con anterioridad a la lectura de la novela (como implícitamente se nos indica), que en realidad es el único hipotexto primigenio.

3. En relación con las diversas consideraciones expuestas, el objetivo didáctico de potenciar el intertexto se desglosa en otros subobjetivos:

- Construir, advertidamente, los conocimientos literarios; y de asumirlos como efectivos disponibles para su actualización, no como compartimentos estancos de la competencia literaria.
- Ampliar e incrementar los datos y referentes del intertexto del lector para modificar las sucesivas percepciones de distintas obras o de la misma obra y mejora las habilidades lectoras del individuo.
- Poseer una clara metacognición de las diversas funciones que, ante un texto dado, el lector desempeña en su proceso de recepción lectora:

1. precomprensión >

2. formulación de expectativas, elaboración de inferencias >

3. explicitación (articulación, conexión de aspectos parciales) >

4. rectificaciones/ajustes >

5. comprensión/interpretación .

— Ordenar la lectura hacia una regramatización del texto (identificación de claves, estímulos, orientaciones, etc.) ofrecidas por el texto para adoptar una actitud ajustada al tipo e intencionalidad del texto y activa sus conocimientos disponibles.

— Descodificar: reconocer los unidades menores (fonemas/grafías, palabras y significados literales, denotativos o connotados...) y formular hipótesis gramaticales y semánticas.

— Activar el repertorio y las estrategias de lectura. Ello le permite seguir las intrucciones, orientaciones internas, condiciones de recepción, y preestructuras que contiene el texto; de esta forma no sólo logra la eficaz decodificación lingüística, sino también establece la interpretación semiótica que le permita llegar a la comprensión definitiva del texto.

— Interpretar: poner en relación las apreciaciones resultantes del reconocimiento de los datos incluidos en la intertextualidad de la obra y los procedentes del intertexto del lector (rasgos de estilo, las alusiones, la identificación de modelos previos y posteriores.)

3.4. Si efectivamente centramos nuestro enfoque didáctico en la actividad receptiva del alumno, podremos entender sus intereses, sus razones interpretativas, sus dificultades en la construcción de una comprensión pertinente. Y, consiguientemente, podremos ayudarle en la construcción (o ampliación) de su intertexto, base de conexiones culturales y elemento gestor de los conocimientos que le permitan la sistematización receptiva y la realización de lecturas e interpretaciones personales coherentes y adecuadas. La atención a las cuestiones de la activación del intertexto y percepción de la intertextualidad pone de relieve diversos tipos de conexiones culturales

implícitas o explícitas que nutren la producción literaria, en cuanto manifestación cultural a través de aspectos compartidos tanto en la forma (componentes y rasgos estilísticos, estructura, tipología textual y de géneros, etc.), como en el contenido (temas, tópicos, variantes y recursos semánticos, etc.). En la apreciación de esta interdependencia, copresencia e intertextualidad (Riffaterre, 1991) de componentes basamos nuestras razones para considerar que el planteamiento receptivo adquiere un marcado carácter funcional en la enseñanza y permite conectar conocimientos, conceptos de diverso tipo y desarrollar actitudes favorables ante el hecho literario de manera generalizada y a adoptar criterios flexibles para aceptar y valorar diversas producciones literarias, en función de la contigüidad de relaciones que mantienen y desde la perspectiva desde la que se perciben. La atención a la construcción del intertexto del lector se nos presenta como un nuevo reto en el tratamiento de la enseñanza de la literatura, por cuanto su potenciación y desarrollo implica una nueva perspectiva basada en la integración y activación de los referentes metaliterarios que se asumen a través del proceso de recepción lectora y de la asimilación valorativa de los mismos con que pasan a formar parte del saber genérico de la competencia literaria del individuo. En suma, señalar en la recepción el carácter interactivo obra-lector, se destaca la funcionalidad del intertexto: «El diálogo intertextual, en última instancia, se verifica y cumple plenamente en la conciencia que ofrece el espacio psíquico del lector» C.Guillén (1985: 325).

Referencias bibliográficas

- ACOSTA, L.A. (1989). *El lector y la obra*. Madrid: Gredos.
- ALDERSON,J. & SHORT, M. (1989).«Reading Literarure». En M. Short (ed.).
- BAKER, L. & BROWN, A.L. (1984). «Metacognitive skills and reading». En *Handbook of Reading Research*, P.D. Pearson (ed.) 353-394. New York: Logman.
- BARTHES, R. (1973). *Le plaisir du texte*. París: Seuil
- (1975).«Littérature/Enseignement». *Pratiques* 5, 62-74.
- BERTAND, D. & PLOQUIN,F. (eds.) (1988). «Littérature et enseignement: la perspectiva du lecteur». *Le Français dans le Monde*, n.º monográfico febrero-marzo.
- BERTONI DEL GUERCIO, G. (1992). *La formació lectora a primària i secundària*. Barcelona: Barcanova.
- BRONCKART, J.P. (1994). «Lecture et écriture. Elements de síntesis et de prospective». En *La interaction lecture-écriture*, Y. Reuter (ed.), 54-68. Ginebra: Peter Lang.

- BÜRGER, P. (1987). «Problemas de investigación de la recepción». En *Estética de la Recepción*, J.A. Mayoral (comp.), 177-214. Madrid: Arco Libros.
- CHEVREL, Y. (1986). «Méthodologie des études de réceptions: perspectives». En *Oeuvres et Critiques* XI: 2, 182-197.
- (1987). «Un récepteur, plusieurs œuvres. Les études de réception». En *Précis de littérature Comparée*, 177-213.
- COSTE, D. (1979). «Three Concepts of the Reader». *Orbis Litterarum* 4, 271-286.
- CULLER, J. (1992). «In Defence of Overinterpretation». En *Interpretation and Overinterpretation*, S. Collini (ed), 109-124. New York: Cambridge University Press.
- DELCROIX, M. y HALLYN, F. (eds.) (1987). *Introduction aux Études Littéraires*. París: Duculot.
- ECO, U. (1991). «Pragmática de la falsa identificación». En *Els límits de la interpretació*, 247-269. Barcelona: Destino.
- (1992). *Interpretation and Overinterpretation*. New York: Cambridge University Press.
- (1987). «Notes sur la sémiotique de la réception». *Actes Sémiotiques* IX: 81, 5-27.
- (1970). *La definición del Arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- FISH, S. (1989). «La literatura en el lector: estilística afectiva». En R. Warning (ed.), 111-132.
- FOWLER, R. (1988). *La literatura como discurso social. La práctica de la crítica lingüística*. Alcoy: Marfil.
- FROW, J. (1991). «Intertextuality and Ontology». En M. Worton & J. Still (eds.).
- GALISSON, R. (1980). «Diversité des objectif de lecture. Problématique d'une lecture-dépouillement». En *La lettura nelle lingue straniere: aspetti teorici e pratici*, G. Cortese (ed.), 123-149. Milano: Angeli.
- GARCÍA BERRO, A. (1989). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- (1983). «Intertextualité: intertexte, autotexte, intratexte». *Texte* 2, 136-169.
- HAY, L. (1989). *La naissance du texte*. París: Corti.
- GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- HILL, J. (1986). *Using Literature in the Language Teaching*. London: MacMillan.
- HIRSCH, E.D. (1987). «The Politics of Theories of Interpretation». London: MacMillan.
- HOHENDAHL, P.U. (1987). «Sobre el estado de la investigación de la recepción». En J.A. Mayoral (comp.) (1987a), 31-38.
- ISER, W. (1975). «The Reading Process: A Phenomenological Approach». *New Literary History* 3, 279-299. [Trad. en Mayoral (1987a), 216-243. Y en R. Warning (1989), 149-164.]
- (1976). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. [Trad. esp. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.]

- (1989). «El papel del lector en Joseph Andrews y Tom Jones, de Fielding». En R. Warning (1989), 277-296.
- JAUSS, H.R. (1978a). *Experiencia estética y hermenéutica literarias*. Madrid: Taurus.
- (1978b). *Pour une esthétique de la Réception*. París: Gallimard.
- (1989). «Recéption et production: le rythme des frères ennemis». En *La naissance du texte*, L. Hay (ed.), 163-173. París: Corti.
- JOHNSTON, P.M. (1989). «Relación entre lectura y conocimiento previo». En *La evaluación de la comprensión lectora*, 31-37. Madrid: Visor.
- KIPARSKY, P. (1989). «Teoría e interpretación en literatura». En *La lingüística de la escritura*, AA.VV., 193-205. Madrid: Visor.
- KRISTEVA, J. (1969). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- LACK, R.F. (1990). «Intertextuality or Influence». En Worton & Still (eds.), 130-143.
- MAYORAL, J.A. (ed.) (1987a). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.
- (ed.) (1987b). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros.
- MENDOZA, A. (1994a). *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla.
- (1994b). «El concepto de intertextualidad». En *Didáctica de Lenguas y culturas*, VV.AA., 333-343. La Coruña: Publicaciones de la Universidad de la Coruña.
- (1995). *De la lectura a la interpretación*. Buenos Aires: A-Z Editorial.
- MEYER, B. (1984). «Organizational Aspects of Text: Effects on Reading Comprehension and Applications for the Classroom». En *Promoting Reading Comprehension*, J. Flood, 113-138. Newark, Delaware: International Reading Association.
- MOOG-GRÜNEWLAD (1984). «Investigación de las influencias y de la recepción». En *Teoría y praxis de la literatura comparada*, M. Schmeling, 69-91. Madrid: Alfa.
- OTTEN, M. (1982). «La lecture comme reconnaissance». *Français 2000* 104, 39-48.
- (1987). «Sémiologie de la lecture». En M. Delcroix y F. Hallyn, 340-350.
- PETERSEN, P.S. (1992). *Literary Pedagogics after Deconstruction*. Aarhus: Aarhus University Press.
- RAY, W. (1984). *Literary Meaning. From Phenomenology to Deconstruction*. Oxford: Basil Blackwell.
- RICOEUR, P. (1969). *Le conflit des interprétations*. París: Seuil.
- RIFFATERRE, M. (1991). «Compulsory Reader Response: the Intertextual Drive». En M. Worton y J. Still (1991), 56-78.
- (1989). «Criterios para el análisis del estilo». En R. Warning. (1989), 89-108.
- SCHUEREWEGEN, F. (1987). «Théories de la Réception». En M. Delcroix y F. Hallyn, 323-339.
- SHORT, M. (ed.) (1988). *Reading, Analysing & Teaching Literature*. New York: Logman.

- SELL, R.D. (1992). «Teaching Shakespeare on Literary Pragmatic Principles». En *Literary Pedagogics after Deconstruction*, P.S. Petersen (ed.), 9-25. Aarhus: Aarhus University Press.
- SOLE, I. (1992). *Estrategias de lectura*. Barcelona: Graó.
- SOMVILLE, L. (1987). «Intertextualité». En M. Delcroix y F. Hallyn, 113-131.
- THEVEAU, P. & LECOMTE, J. (1994). *Théorie de l'explication littéraire*. París: Roudil.
- TODOROV, T. (1987). «Sobre el conocimiento semiótico». En *La crisis de la literariedad*, Miguel Á. Garrido (ed.), 27-47. Madrid: Taurus.
- USANDIZAGA, H. (1990). «El lector desde la perspectiva semiótica». En *Text i Ensenyament*. A. Campillo *et. alii*, 119-141. Barcelona: Barcanova.
- VALDÉS, M.J. (1989). «Teoría de la hermenéutica fenomenológica». En *Teorías literarias en la actualidad*, G. Reyes (ed.). 167-184. Madrid: Arquero, 167-184.
- VEGA, M. *et alii*. (1990). *Lectura y comprensión. Una perspectiva cognitiva*. Madrid: Alianza.
- WARNING, R. (1989). «La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura». En *Estética de la recepción*, R. Warning (ed.), 13-34. Madrid: Visor.
- WENDEN, A. (1991). *Learner Strategies for Learner Autonomy*. London: Prentice-Hall International.
- WIDDOWSON, H.G. (1984). «The Use of the Literature». En *Explorations in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- (1987). «Sobre la interpretación de la escritura poética». En *Lingüística de la escritura*, AA.VV. Madrid: Visor.
- WORTON, M. y STILL, J. (1991). *Intertextuality: Theories and practices*. New York: Manchester University Press.

DISCURSO E HISTORIA EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE POSGUERRA

Manuel José Ramos Ortega

Universidad de Cádiz

Empecé a tratar este tema en un artículo mío anterior (Ramos Ortega, 1991: 13-98), en el que analizaba la novela *Entre visillos*, de C. Martín Gaite. En esta ocasión quiero centrarme en las relaciones «historia»-«discurso»¹, siguiendo el modelo semiótico, en las narraciones de tema posbético de la misma autora. Haré quizá especial énfasis en los hechos históricos que, más tarde, se presentan de una determinada manera en el discurso narrativo. La semiótica aplicada al hecho literario se encarga de identificar y aislar las unidades sintácticas del discurso. Pero —y esto es lo importante— el discurso destaca algunos puntos cruciales de la historia, convirtiéndolos en núcleos

¹ Está claro que aquí me refiero a lo que los formalistas llaman «tiempo de la historia». Como «historia» entiendo yo, aquí y ahora, el tiempo exterior al relato propiamente dicho. No obstante esta distinción, el tiempo histórico de la guerra y posguerra española ha implicado tanto a los narradores de aquella generación, que es evidente el solapamiento entre la historia real y la historia o «fábula» de la narración.

narrativos. Por otro lado, Todorov(1973: 35) subrayó que «el aspecto sintáctico es la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantienen».

Podríamos empezar a redactar o leer este artículo —según la perspectiva en la que nos situemos— a los acordes de alguna canción de Bonet de San Pedro, de Machín, de Raúl Abril o de la Piquer. Podríamos también, por ser más didácticos, imaginar que estamos cómodamente sentados en una butaca de un cine cualquiera contemplando *Canciones para después de una guerra*, ese impresionante documento histórico-cinematográfico de Martín Patino, que contiene los fotogramas más bellos y más crudos sobre nuestra inmediata posguerra y que, a pesar de ser una película sin argumento, pero con historia, es la que mejor refleja esos tristes e inolvidables años posteriores a la guerra civil española. Quizá porque el argumento lo ponemos todos, todos los que, de una u otra forma, nos vimos inmersos en esa época terrible de nuestro pasado inmediato. En esa película terrible y a la vez hermosa, hay una secuencia en la que se ve a unos niños, en Madrid, jugando encima de un terraplén de arena, intentando desenterrar el monumento a la Cibeles que fue cubierto, durante la guerra, para protegerlo de los bombardeos de la aviación. En esa corta secuencia he creído ver un signo del final de esos tres años terribles que, de una u otra manera, marcaron los años posteriores de una o varias generaciones de españoles que vivimos marcados por aquellos acontecimientos. Como todos sabemos, al menos todos los que hoy tenemos más de cuarenta años, aquella escena no fue el final sino el principio de lo que luego vendría: años marcados, en la misma proporción, por la desesperanza y la esperanza y, al mismo tiempo, por el miedo, la censura, el autoritarismo, la falta de libertades, el hambre, las cartillas de racionamiento, el frío, la censura de libros y películas. En definitiva, la época más negra que, desde todos los puntos de vista, se ha vivido en España en este último siglo.

Naturalmente esa época ha tenido su literatura o, mejor dicho, a pesar de esa época se ha escrito en España y, quizás paradójicamente, en lo que a calidad se refiere, esa época no es, ni mucho menos, inferior a la actual. Podríamos poner tan sólo unos ejemplos ilustrativos: en el año 1944 aparecen simultáneamente en las librerías *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre, Buero Vallejo estrena *Historia de una escalera* y aparece, en León, el primer número de la revista *Espadaña*. Lo cual nos podría inducir a pensar erróneamente la nula relación entre libertad y literatura.

Evidentemente a la literatura, como a todas las artes, le sienta mejor la libertad de expresión que la censura. Por otra parte, hay que reconocer que la guerra civil, desde todos los puntos de vista, se ha convertido en materia épica y lírica para gran parte de nuestros escritores. Por poner sólamente tres ejemplos concretos: La última novela de Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai*, todavía se desarrolla en la Barcelona de posguerra, aunque el novelista derive la acción, en algunos momentos concretos de la narración, hacia ambientes exóticos y lejanos a la capital catalana. El segundo ejemplo es la última novela publicada de Ana María Matute, *Luciérnagas*, que nos cuenta, también ambientada en Cataluña, los últimos meses de la guerra y su desenlace terrible para la familia de la protagonista. El tercer ejemplo, la primera novela de nuestro flamante académico Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, tiene como fondo histórico los episodios de la guerra civil y sus consecuencias para la familia de un poeta andaluz del 27, supuestamente asesinado por las tropas nacionalistas. En el campo de la lírica española de posguerra citaré un solo ejemplo: el *Poema de la Bestia y el Ángel*, de José María Pemán. Esto quiere decir que la guerra, la posguerra o como quiera llamársele, aún no ha terminado y que su fantasma sigue actuando para los herederos de ese episodio histórico y, lo que es más importante para nosotros, sigue revelándose como una fuente inagotable de historias novelescas que han marcado, sin duda ninguna, el panorama literario español de los últimos cincuenta años.

1. ¿C. MARTÍN GAITÉ, PERSONA O PERSONAJE DE SU PROPIA NOVELA?

El discurso destaca algunos puntos cruciales de la historia convirtiéndolos en núcleos narrativos en torno a los que se amplían las descripciones y se ajustan las relaciones entre los personajes. En este panorama histórico de la posguerra española destaca de manera singular el caso de la escritora Carmen Martín Gaite. La primera cosa que llama la atención en la vida de esta novelista salmantina es la permanente actitud de búsqueda de una personalidad en su propia literatura. Como ha escrito la profesora Carmen Alemany Bay, a Carmen Martín Gaite le gusta «contarse». Isabel Butler de Foley, por su parte, añade:

Tal vez leer las novelas de Carmen Martín Gaite sea conocer a la autora, ya que, deliberada o fortuitamente, ésta parece ofrecernos, corporeizados en sus diversos personajes, todos los rasgos que, como fichas de un rompecabezas, van finalmente a encajarse para presentarnos una

coherente visión de conjunto de su temática. Temática, por añadidura, coloreada por una cierta afectividad, lo que nos hace pensar en una involucración personal (Butler de Foley, 1984:18).

Carmen Martín Gaite nace el 8 de diciembre de 1925 en la salmantina Plaza de los Bandos, «el mismo día que murieron Pablo Iglesias y Antonio Maura» (Martín Gaite, 1982: 130). Salamanca, su ciudad natal, aparece omnipresente en muchas de sus novelas, especialmente en *Entre visillos*. La escritora pasará toda su infancia y adolescencia en Salamanca, aunque los veranos y vacaciones marchaba, con su familia, a Galicia, la tierra de su madre. Sus primeros años van a estar marcados, al igual que para muchos niños españoles, por la guerra civil y, sobre todo, «por la larga y dura posguerra que sintieron día a día» (Alemany Bay, 1990: 19). Todavía en 1978 recuerda así aquellos años:

Podría decirle que la felicidad en los años de la guerra y postguerra era inconcebible, que vivíamos rodeados de ignorancia y represión, hablarle de aquellos deficientes libros de texto que bloquearon nuestra enseñanza, de los amigos de mis padres que morían fusilados o se exiliaban, de Unamuno, de la censura militar... (Martín Gaite, 1982: 90).

En *Entre visillos*, Pablo, el profesor de alemán, es hijo de un exiliado o represaliado político. No obstante, a pesar de lo anterior, la propia autora confiesa que su infancia no fue triste:

La verdad es que yo mi infancia y adolescencia las recuerdo, a pesar de todo, como una época feliz. El simple hecho de comprar un helado de cinco céntimos, de aquellos que se extendían con un molde plateado entre dos galletas, era una fiesta (p. 70).

En aquella sociedad y en aquel momento, Franco era la personalidad más influyente para todos. Omnipresente en la vida familiar y en todos los hogares españoles, desde aquel primer parte oficial del día de la victoria, hasta prácticamente aquel 20 de noviembre de 1975:

Hágase cargo de que yo tenía nueve años cuando empecé a verlo impreso en los periódicos y por las paredes, sonriendo con aquel gorrito militar de borla, y luego en las aulas del Instituto y en el NODO y en los sellos; y fueron pasando los años y siempre su efigie y sólo su efigie, los demás eran satélites, reinaba de modo absoluto, si estaba enfermo nadie lo sabía, parecía que la enfermedad y la muerte jamás podrían alcanzarlo (p. 133).

Con posterioridad a sus años de bachillerato, de los que dejó fragmentos autobiográficos en *Entre Visillos*, la escritora ingresará en la

Universidad de Salamanca, en la Facultad de Filosofía y Letras, donde estudió Filología Románica. Estos años de universidad serán decisivos para su formación literaria posterior. Allí conocerá a una serie de personas que habrían de ser amigos y que marcarán para siempre su vida. Se puede decir que este grupo de escritores e intelectuales será uno de los grupos fundadores de lo que luego, andando el tiempo, vendría a conocerse como la generación del 50 o del medio siglo. Entre este grupo de amigos —Josefina Rodríguez, Agustín García Calvo, Federico Latorre...— destaca sobremanera Ignacio Aldecoa. En un reciente libro sobre aquellos años, recuerda así la escritora salmantina el perfil humano de Aldecoa:

... éramos un grupo reducido los que aquel curso 43-44 empezamos Comunes, no pasaríamos de doce entre chicos y chicas. Y allí estaba Ignacio Aldecoa Isasi, que venía de Vitoria, y con el que enseguida trabé conversación ese 19 de octubre (...) Una semana antes (...) Italia había declarado la guerra a Alemania. Pero yo con Ignacio no hablé de eso, sino de Yolanda, la hija del Corsario Negro, porque los dos leíamos febrilmente a Salgari (...) Fue nuestra primera afinidad, y algunos trozos del libro nos lo sabíamos de memoria. (...) Ignacio Aldecoa acababa de cumplir dieciocho años el 25 de julio, tenía cara de niño, una voz grave y persuasiva y un mechón de pelo cayéndole sobre la frente (...) Yo cumplí dieciocho años ya metida en ese curso, en pleno invierno. Me llevaba los cinco meses que van de Leo a Sagitario, ambos signos de sol. Pero también de nieve. A los dos nos parecía una fiesta ver nevar. Precisamente mi primer poema, publicado en la revista universitaria Trabajos y días, se titulaba «La barca nevada». Desde la nieve, soñábamos con el sol. Cuando llegara la primavera, volveríamos a remar al Tormes (Martín Gaite, 1994: 21-22).

El río Tormes precisamente es lugar frecuentado por la protagonista de *Entre visillos*. Su presencia en la novela están íntimamente unidos a los momentos de mayor felicidad para la joven adolescente.

Poco más tarde los amigos salmantinos se vuelven a encontrar en Madrid, adonde acude Martín Gaite para preparar su tesis doctoral. Allí el grupo se completa con la compañía de la llamada «Universidad Libre de Gambrinus», de la que eran contertulios Miguel Sánchez Mazas, Luis Martín Santos, Juan Benet, Eva Forest y Sánchez Ferlosio. Al calor de esos amigos, según nos confiesa la propia autora, termina de esfumarse su poco sólida vocación universitaria:

Me pregunto a veces cómo pasaba el tiempo, cómo se esfumaron aquellos días de finales de los años cuarenta en que fui dejando abandonada mi vacilante vocación universitaria al calor de aquella compañía de amigos, arropada por aquel grupo de malos estudiantes pero buenos escritores, al que acabé perteneciendo por entero (p. 33)

El grupo colaboraba para las revistas *La Hora*, *Juventud*, *Alcalá*, *Clavileño*, *Índice*, *Correo Literario* y *El Español*. Los cafés y tertulias que frecuentaban eran el Comercial, el Gijón, el Lyon, el Varela... Como balance de aquellos años, Martín Gaite escribe lo siguiente:

Si me pidieran un resumen de esa etapa,, que alguien podría considerar como tiempo perdido, destacaría, junto a la indolencia, la falta de ambición, el escaso o nulo afán de trepar o de poner zancadillas a nadie. Ninguno de nuestros amigos de esa época ha alcanzado prebendas ni cargos políticos. Su poder estaba en el poder de la palabra y de la imaginación. Pero, además, mirábamos sin perder ripio todo lo que había en torno, gastábamos muchísima suela y no teníamos un duro (págs. 33-34).

Esta impresión de tiempo detenido —la más frecuente sobre todo en la primera parte de *Entre visillos*— abunda en la narrativa española de posguerra. En un cuento de Ignacio Aldecoa leemos el siguiente fragmento:

A los veladores se posaban las gentes de paso; a las mesas se sentaban los residentes en el café: vecinos de la barriada, asilados de la oficina, durmientes de la jubilación, aficionados al toreo clásico, bayaderas de imaginaria, provincianos de Sodoma con economía limitada y algún que otro actor perteneciente a la penumbra de las segundas partes. En los veladores se negociaba, en las mesas se hacía filosofía de la Historia. En la esfera de los veladores las agujas marcaban, más o menos, la hora de la ciudad, de la nación y acaso la del mundo; en las mesas retrasaban lustros, décadas, "antes de la guerra" y a veces hasta siglos (p. 36).

Esto es también lo que dice la narradora de *El cuarto de atrás* sobre el período de posguerra:

[durante estos años] no soy capaz de discernir el paso del tiempo a lo largo de ese período, ni de diferenciar la guerra de la postguerra, pensé que Franco había paralizado el tiempo (1982: 133).

Esta sensación de tiempo detenido es, en el fondo, la misma que hemos experimentado todos los de nuestra generación cuando, un

veinte de noviembre de 1975, nos despertamos con la noticia de la definitiva muerte del general Franco. Fue una sensación parecida a la del despertar de un sueño o mejor —para muchos— de una pesadilla. Naturalmente, para la generación a la que pertenece Martín Gaite, la sensación de libertad sería directamente proporcional a los años que padecieron los rigores de la dictadura del general Franco y de la posguerra española. A este respecto hay que tener en cuenta que la denominada generación de los niños de la guerra sufrieron las calamidades posbéticas por partida doble. En efecto, de alguna manera, España también padeció las consecuencias de la conflagración mundial y, por supuesto, tuvo que sufrir durante años las repercusiones de no haber apoyado la causa de los aliados y de no haber sido suficientemente beligerante contra Hitler y las potencias del Eje. De alguna manera este clima posbético es el que se pone claramente de manifiesto en muchos de los pasajes de *Entre visillos* y *El cuarto de atrás*. A esta última narración autobiográfica pertenece este fragmento que remite, a su vez, al primer cuento de la novelista salmantina, *El balneario*:

En ese momento le oí decir el nombre de Hitler, se estaba dirigiendo a mí, me enseñaba un periódico —“¿No sabes lo que ha pasado?”—, lo cogí. Hitler acababa de ser víctima de un atentado del que había salido milagrosamente ileso, a los militares organizadores del complot los habían fusilado a todos; me quedé un rato allí sin abrir la boca ni que me volvieran a hacer caso, leyendo aquella noticia tan lejana e irreal que todos, y también él, comentaban con aplomo, como si la considerasen indiscutible. “Es el mayor tirano de la historia” —dijo mi padre. A mí no me importaba nada de los alemanes, no entendía bien por qué habían venido a España durante nuestra guerra, por qué los alojaron en nuestras casas, no entendía nada de la guerras ni quería entender, ahora pienso que la muerte de Hitler aquel mes de julio pudo cambiar el rumbo de la historia, pero yo entonces aborrecía la historia y además no me la creía, nada de lo que venía en los libros de historia ni en los periódicos me lo creía, la culpa la tenían los que se lo creían, estaba harta de oír la palabra fusilado, la palabra víctima, la palabra tirano, la palabra militares, la palabra patria, la palabra historia (p. 54).

Es de notar cómo este fragmento y los que continúan más abajo plantean la dialéctica historia-ficción que subyace en toda la narrativa de este período —por activa y por pasiva— y especialmente en este

libro autobiográfico, como en otros de investigación histórica² de la autora salmantina. El compromiso del creador —viene a decir Martín Gaite— no es con la Historia, sino con la literatura:

Posiblemente mis trabajos posteriores de investigación histórica los considere una traición todavía más grave a la ambigüedad; yo misma, al emprenderlos, notaba que me estaba desviando, desertaba de los sueños para pactar con la historia, me esforzaba en ordenar las cosas, en entenderlas una por una, por miedo a naufragar.

— *La literatura es un desafío a la lógica* —continúa diciendo—, *no un refugio contra la incertidumbre* (p. 55).

De este problema, como si de un manojo de cerezas se tratara, se deriva otro no menos interesante. Habida cuenta de que el novelista no es un historiador —historiadora en este caso—, cabe pensar que la literatura, sobre todo en los períodos de mayor secuestro de las libertades, actúe como sedante y pueda ser un mero escape para el novelista y los lectores menos comprometidos con la realidad. Es curioso cómo a la literatura de este período se la denomina realista. La cuestión se la plantea la propia autora al misterioso interlocutor que ha acudido por sorpresa a su casa una noche:

— *¿Usted cree que yo tomo la literatura como refugio?*

Se lo he preguntado con cierta ansiedad. Me parece estarle tendiendo la mano abierta para que me la lea. La respuesta es breve y solemne como una maldición gitana.

— *Sí, por supuesto, pero no le vale de nada* (p. 56).

Es cierto, el que quiera encontrar alguna forma de compromiso político en la narrativa de Martín Gaite, al menos en aquellos primeros años de posguerra, es difícil, por no decir imposible, que lo pueda llevar a cabo. Su fuerte no es, de ninguna manera, la denuncia política. Perteneciendo como pertenece a una generación denominada por muchos como del realismo social es, sin embargo, la menos realista y la menos social de todos ellos. Quiero decir que no pone su principal interés en la denuncia del oprimido o del necesitado. Su realismo, cuando existe, no es militante, buscando siempre fórmulas de introspección intimista o, por el contrario, huídas hacia la fantasía, como la

² Me refiero especialmente a *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972) y *Usos amorosos de la postguerra española* (1987).

invención de Bergaí, esa isla inventada por una amiga de la infancia salmantina que es una especie de refugio fuera del tiempo y del espacio. El compromiso de Martín Gaite está, sobre todo, en la misma literatura. A ello responde su afán por encontrar un interlocutor. Con anterioridad el problema tiene su origen en la incomunicación. En efecto, la solución al gran problema de la incomunicación humana es encontrar un interlocutor. La misma Carmen Martín Gaite reconoció, en una entrevista lo siguiente:

... a mí y a todo el mundo, un interlocutor es lo que andamos buscando todos siempre. Piensa en toda esa gente que va a los psiquiatras para contarles su caso o que anda hablando sola por la calle. Si uno pudiera encontrar el interlocutor adecuado en el momento adecuado, tal vez nunca cogiera la pluma. Se escribe por desencanto de ese anhelo, como a la deriva, en los momentos en que el interlocutor real no aparece, como para convocarlo.

Creo que, de todas las novelas de Martín Gaite, *Entre visillos* es la que mejor define una época, la posguerra, y unos personajes marcados por ese tiempo que influyó, de manera decisiva, en una generación -su generación- denominada precisamente la de los niños de la guerra. Si nos preguntáramos la razón de por qué aquella época fue tan poco propicia a la esperanza, yo creo que la respuesta, en buena parte, se puede leer en las páginas de *Entre visillos*. Como sabemos, la protagonista, una joven de provincia, busca denodadamente la salida de la atmósfera asfixiante de su casa para poder estudiar y tener una vida propia e independiente, sin tener que buscar en el matrimonio, como sus amigas, la única redención posible a su falta de libertad. Natalia es un personaje que, al buscar su propia independencia y realización como persona, arrastra a los demás personajes femeninos de la obra. En este sentido es el personaje más generoso de todo el elenco de la novela. Esta generosidad es la que le lleva, casi al final de la novela, a defender ante su padre la independencia y emancipación de su hermana Julia cuyo novio, no muy bien visto por su familia, la espera en Madrid:

Me arrodillé en la alfombra y allí, sin verle la cara, rascando de arriba y abajo, arriba y abajo, he arrancado a hablar no sé cómo y le he dicho todo de un tirón. Que nos volvemos mayores y él no lo quiere ver, que la tía Concha nos quiere convertir en unas estúpidas que sólo nos educa para tener un novio rico, y que seamos lo más retrasadas posible en todo, que no sepamos nada ni nos alegremos con nada, encerrados como el buen paño que se vende en el arca y esas

cosas que dice ella a cada momento. Saqué lo del novio de Julia, me puse a defenderle y a decir que era un chico extraordinario. Yo no le conozco, pero eso papá no lo sabe, me estaba figurando que era yo la que quería casarme, y de pronto me di cuenta de que no pensaba en Miguel, que veía la cara del profesor de alemán (Martín Gaite, 1981: 232-233).

Es verdaderamente sorprendente la capacidad de sintonía que tiene la novela de Martín Gaite con una generación de españolas y lo más curioso es que, según he podido comprobar en mis clases, esta simpatía entre autora y lectoras de otras generaciones se sigue repitiendo. Han pasado muchos años pero el milagro de la búsqueda y hallazgo del interlocutor se sigue produciendo. Me diréis que las circunstancias han cambiado, que el país no es el mismo, pero yo sigo observando en las alumnas que leen la novela, sobre todo las alumnas, una gran identificación con la protagonista. Quizá el secreto radique en que Martín Gaite supo construir un personaje que representa las ansias de emancipación de cualquier mujer, en cualquier tiempo y lugar, llegada a la edad de la adolescencia. Natalia, la joven adolescente protagonista de la historia, es un personaje lleno de ilusiones y proyectos, su ilusión, a pesar de las circunstancias que la rodean, contagia a otros y ella sola se sobrepone a todas las fuerzas negativas que intentan, afortunadamente sin conseguirlo, adiestrarla para la única y sagrada misión que le queda a la mujer, al menos en esos años: el matrimonio. En otro lugar (Ramos Ortega, 1991) he descrito la novela de Martín Gaite como una secuencia de evasión. En un bando estarían los personajes jóvenes —Natalia, Pablo, Julia y Miguel— que intentan huir de la atmósfera asfixiante de una capital de provincia en la posguerra española. Ellos son el futuro, la España que renace, que empieza a vivir, como quería Machado. En el otro bando están las fuerzas eternas de la reacción, del miedo y de la censura. El padre de Natalia, que enviudó cuando nació Natalia, no era así antes. La causa de su cambio, al parecer, la tuvo la muerte de su esposa y la llegada de la tía Concha. Ésta, la tía, es un actante que se opone a cualquier amago de libertad que venga de sus sobrinas. Para ella la mujer debe estar con «la pata quebrada y en casa». No le hace ninguna gracia que sus sobrinas salgan a divertirse y mucho menos que Natalia estudie, poniéndole, en este sentido, todas las trabas posibles. Su función en la novela es como la de Ángel, el novio de Gertru, amiga de Natalia, que le dice a su novia cosas como ésta: «Para casarte conmigo, no necesitas saber latín ni geometría; con que sepas ser una mujer de tu casa, basta y sobra» (pág. 174). La única carrera para la mujer, según estos personajes, es el

matrimonio. Fiel a esta consigna los personajes reaccionarios de la novela se entregan a la tarea de desbaratar cualquier intento de desviación de la norma o la consigna que las autoridades y la propaganda del Régimen se empeñaban en difundir en notas como la siguiente:

La mujer de España, por española, es ya católica (...) Y hoy, cuando el mundo se estremece en un torbellino guerrero en el que se diluyen insensiblemente la moral y la prudencia, es un consuelo tener a la vista la imagen "antigua y siempre nueva" (el entrecomillado es de Martín Gaite) de esas mujeres españolas comedidas hacendosas y discretas. No hay que dejarse engañar por ese otro tipo de mujer que florece en el clima propicio de nuestra polifacética sociedad, esa fémina ansiosa de "snobismo" que adora lo extravagante y se perece por lo extranjero. Tal tipo nada tiene que ver con la mujer española y, todo lo más, es la traducción deplorable de un modelo nada digno de imitar (Martín Gaite, 1987: 26-27).

Precisamente del extranjero viene Pablo Klein, el profesor de alemán del Instituto de Natalia. Pablo, junto a Natalia y Julia, es uno de los pocos personajes que intenta derribar el muro de incomprendición y de miedo que ha levantado el otro bando. Su función en la novela es la de convencer a Natalia para que escape y se vaya a estudiar a Madrid. Pablo es hijo de un republicano que vivía en la capital de provincia, antes de la guerra y que murió, alcanzado por una bomba en los últimos años de la guerra, en Barcelona. La viuda de don Rafael Domínguez, el director del Instituto en donde trabaja Pablo, recuerda al viejo pintor republicano y a su hijo:

La madre dijo que se acordaba perfectamente del padre de Pablo, de cuando habían vivido allí antes de la guerra; el pintor viudo le llamaba entonces la gente. Contó historias viejas que se quedaban como dibujadas en la pared. Iba siempre con el niño a todas partes, era un niño pálido, con pinta de mala salud (...)

— *El chico debe tener unos treintas años ahora. Vosotros érais mucho más pequeños. Papá fue a verlos. Yo le dije que me parecían gente rara... Un señor que llevaba a su niño a todas partes, que se sentaba con él por las escaleras de la Catedral. Mal vestidos, gente que no se sabe a lo que viene. Ni siquiera estaba claro que la madre de aquel niño hubiese estado casada con el señor Klein y algunos decían que no se había muerto* (págs. 129-130).

En relación con el incierto pasado del joven profesor hay dos aspectos que nos llaman la atención, a pesar de que su padre no era alemán,

el joven, al llegar a España, se presenta con el apellido de la madre —ésta sí era alemana. Por otro lado, el joven Pablo regresa a la ciudad de su infancia para dar clases de alemán en el Instituto. Estas dos circunstancias no pueden pasar inadvertidas tratándose del hijo de un republicano. Ésta es la razón por la que, por un lado, Pablo no pueda regresar a España con el mismo apellido de su padre y, por otro, que para sobrevivir tenga que recurrir a dar clases de alemán. Como es obvio suponer, en aquellos años de exaltación germanófila, era más usual aprender alemán que cualquier otra lengua moderna. Pablo Klein es posiblemente el personaje más generoso de la novela. Su función en los acontecimientos es verdaderamente providencial. Él llega al pueblo para activar la adormecida conciencia de unos personajes que están aletargados y que necesitan —sobre todo la joven Natalia— de alguien que los anime a dar el paso decisivo para huir o escapar del cerco que han establecido los personajes inmovilistas del relato. En un trabajo anterior hablé de la simbología del nombre de Pablo, como enviado, en este caso, para redimir a unos personajes jóvenes que pugnan por conseguir su libertad.

2. SEMIÓTICA DEL DISCURSO

Desde un planteamiento semiológico, la narración de Martín Gaite presenta varios signos, algunos no lingüísticos, ampliamente significativos. Uno que da incluso título a la novela, los personajes femeninos están casi siempre detrás de los visillos. Su función es meramente pasiva, sin intervenir directamente en el desarrollo de los acontecimientos, excepto Tali, la joven protagonista. Podemos leer algunos pasajes en los que vemos la actitud pasiva de la mujer:

*Descalza se desperezó junto al balcón. Había cesado la música y se oía el tropel de chiquillos que se desbandaba jubilosamente, escapan-
do delante de las máscaras. Natalia levantó un poco el visillo* (pág. 13).

—Súbete a desayunar con nosotras.

—No, no, que ya os conozco y me entretenéis mucho.

—Bueno, y que tienes que hacer. Que suba, ¿verdad, Julia?

—Claro.

—No, de verdad, me voy, que hoy dijo mi madre que iba a hacer las galletas de limón y la tengo que ayudar (pág. 15).

—Está buena la tarde —dijo Julia—. En casa te emperezas cuando te quedas sola. Me duele más la cabeza.

—¿No has salido? ¿Por qué no salías?

—Qué sé yo.

—¿Qué estabas haciendo?

—Un solitario. No tenía ganas de coser (pág. 72).

Elvira se levantó a echar las persianas y se acordó de que estaría por lo menos año y medio sin ir al cine. Para marzo del año que viene, no. Para el otro marzo. Eran plazos consabidos, marcados automáticamente con anticipación y exactitud, como si se tratase del vencimiento de una letra. Con las medias grises, la primera película. A eso se llamaba el alivio de luto (pág. 114).

Todo lo del verano se les desmoronaba como si no lo hubieran vivido. San Sebastián, el chico mejicano, Marisol en el Casino con sus trajes diferentes acaparándose a Toñuca, su amiga íntima y a Manolo Torre. Ahora ya estaban de cara al invierno interminable. Tardes enteras yendo al corte y a clase de inglés, esperando sentada a la camilla a que Manolo viniera de la finca y se lo dijeran a sus amigas o que alguna vez la llamaran por teléfono (pág. 119).

—No, Gertru, chiquita, no me lo he tomado al revés. Es que hay cosas que una señorita no debe hacerlas. Te llevo más de diez años, me voy a casar contigo. Te tienes que acostumbrar a que te riña alguna vez. ¿No lo comprendes? (pág. 151).

—Mira, Gertru, eso ya lo hemos discutido muchas veces (...) Para casarte conmigo, no necesitas saber latín ni geometría; conque sepas ser una mujer de tu casa, basta y sobra (pág. 174).

Y duchas frías, gimnasia, una crema ligera al acostarse —habla Lydia, la madre de Ángel— Gertru seguía todos sus consejos de belleza porque la oía decir que las mujeres desde muy jóvenes tienen que prepararse para no envejecer (pág. 238).

En buena medida, la educación sentimental de las mujeres de posguerra, aparte de otros componentes sociológicos en los que no tenemos tiempo de entrar, tienen un origen literario-musical, como la propia autora parece significar en las páginas autobiográficas de *El cuarto de atrás*:

Aquel verano releí también muchas novelas rosa, es muy importante el papel que jugaron las novelas rosa en la formación de las chicas

de los años cuarenta. Bueno, y las canciones, lo de las canciones me parece fundamental.

A este respecto, Carmen Alemany Bay (1990) ha hecho un interpretación de *Entre visillos* como una novela rosa. Creo, sin embargo, que el alcance de la novela es mayor, pero la historia de Pablo y Natalia o Pablo y Elvira tiene alguna similitud con la novela rosa. Sin embargo, el alcance que tiene el aprovechamiento de algunos materiales del género hay que medirlo no en el sentido estrictamente literario, sino en el de la secuencia de huída de la protagonista hacia paraísos perdidos o difícilmente asequibles en aquellos momentos. En aquellos años el mero gesto de levantar un visillo, de hablar bajo o decir de una chica que «había salido muy suelta», era sinónimo de algo, significaba otra cosa y, en definitiva, revelaba un mensaje que no era el del propio texto o código lingüístico. Algo de esto es lo que nos explica Carmen Martín Gaite en el ya mencionado *El cuarto de atrás*:

El recelo me llega de muy atrás, de los años del cuarto de atrás, de los periódicos, de los púlpitos y los confesionarios, del cuchicheo indignado de las señoras que me miran pasar con mis amigos camino del río, a través de visillos leves anómalantados (...) "Ha salido muy suelta", "Anda por ahí como bandera desplegada" (...) eso lo decían de las chicas que se iban solas, al anochecer, a pasear con soldados italianos al campo de San Francisco (...) y sobre todos aquellos comportamientos y desafiantes imperaba una estricta ley de fugas: las locas, las frescas y las ligeras de casco andaban bordeando la frontera de la transgresión, y el alto se les daba irrevocablemente con la fuga. "Ha dado la campanada; se ha fugado." Ahí ya no existían paliativos para la condena, era un baldón que casi no se podía mencionar, una deshonra que se proclamaba gesticulando en voz baja, como en las escenas del cine mudo; a los niños nos tocaba interpretarlas particularidades de aquel texto ominoso a través de los gestos, pero las líneas generales se atenían a una dicotomía de sobra comprensible: quedarse, conformarse y aguantar era lo bueno; salir, escapar y fugarse era lo malo (págs. 124-125).

Hay otros signos no-lingüísticos, o no exclusivamente lingüísticos, como pueden ser la peineta y el mantón de Gertru, el retrato del general Franco en las dependencias del Instituto, los documentales del NO-DO, las secuelas de la inmediata posguerra en el luto de los personajes, el hambre o el frío, la censura religiosa ejercida desde el confesionario, el erotismo sublimado de algunos personajes femeninos... Veamos algunos ejemplos en el texto:

La entrevista había sido en una sala de visitas con sofás colorados y un retrato de Franco en la pared. Me acompañó hasta la puerta por el corredor vacío, de madera. Al final un reloj de pared marcaba una hora atrasada (pág. 97).

[En el Nodo] *Estaban enseñando unos embalses [...] Igual que otras veces: obreros trabajando y vagones, una máquina muy grande, los ministros en un puente* (pág. 117).

Las cestas se bambolearon en el techo, cuando el coche de línea arrancó. Dobló la esquina y llegaron al mirador algunas voces agudas de adiós. Las mujeres de luto se quedaron quietas un momento hasta que ya no lo vieron. Luego se dispersaron lentamente (pág. 20).

Del frío dice la autora, en otro lugar que, junto al miedo eran las «dos sensaciones más envolventes de aquellos años». El miedo, la otra sensación sagazmente vista por nuestra autora, es la que hace a los personajes fingir, no hablar alto o esconder, como en el caso de Pablo Klein, su pasado republicano. Natalia también tiene una compañera de Instituto apodada la Roja, sin duda por sus antecedentes familiares.

3. TIEMPO DE ESPERA Y DE ESPERANZA

Este tiempo fue, en efecto, una época de miedo pero también de esperanza.. Sin la esperanza aquellos años hubieran resultado insufribles. Como dice la autora:

...se pregonaba la esperanza [...] De esperar se trataba, pintaba esperanza. Y aprendimos a esperar, sin pensar que la espera pudiera ser tan larga. Esperábamos dentro de las casas, al calor del brasero, en nuestros cuartos de atrás, entre juguetes baratos y libros de texto que nos mostraban las efigies altivas del Cardenal Cisneros y de Isabel la Católica, con el postre racionado, oyendo hablar del estrapo, escuchando la radio, decorando nuestros sueños con el material que nos suministraban aquellas canciones, al arrullo de sus palabras de esperanza. A la hora de la merienda hacíamos un alto en el estudio de los ungulados, del mester de clerecía o de la conquista de América, para acercarnos a la radio y escuchar, mirando a la puesta de sol, los dulces boleros de la Bonet de San Pedro, de Machín o de Raúl Abril (págs. 153-154).

El mismo final de *Entre visillos* encierra, como en su día también la novela de otra mujer, Carmen Laforet, un canto de esperanza: Julia se

va, Natalia prepara su marcha y Pablo Klein se despide dejando abierto un posible reencuentro.

4. HISTORIA E HISTORICIDAD

Para finalizar este trabajo, me gustaría añadir unas breves líneas sobre la historicidad de la novela de Martín Gaite. *Entre visillos* no es una novela histórica porque la autora, en el momento de escribirla, no mantenía un distanciamiento frente a los hechos históricos que aparecen en la novela. Otra cosa es que para nosotros, lectores actuales de la novela, los hechos que aparecen narrados posean una verosimilitud histórica. Digo más, me parece que el tema de la guerra civil o de la posguerra, para la generación de Martín Gaite, no es ni podrá ser un tema histórico. Hay demasiadas implicaciones biográficas para que la actitud de estos novelistas con la guerra civil española pueda ser la relación objetiva y normal del novelista con la historia. De la misma manera que la estela de la embarcación en el mar no desaparece hasta que el barco se ha alejado del todo, así ocurre que si no existe el suficiente distanciamiento con los hechos relatados, el tratamiento literario de la historia propendrá más a la autobiografía novelada o la memoria que a la novela histórica. Entiendo, con la autora salmantina, que la literatura, muy al contrario de la Historia, es un desafío a la lógica. En este sentido alguna reelaboración tiene que existir en la novela histórica para que pueda ser considerado texto literario y no texto histórico. Dejando pues al margen sus trabajos de investigación histórica —especialmente los «usos amorosos»—, Martín Gaite ha escrito una obra de difícil clasificación, me refiero naturalmente al libro *El cuarto de atrás*, que podríamos definir como autobiografía novelada. Pero ésta tampoco es una novela histórica, *strictu sensu*, habida cuenta que no hay, como antes he dicho, una reelaboración literaria de los acontecimientos históricos que allí aparecen.

Como dijimos al principio, Martín Gaite pertenece a la generación de novelistas del medio siglo. Desde un punto de vista histórico —en este caso de historia literaria—, la novela de Martín Gaite mantiene un diálogo permanente y enriquecedor con otras novelas de su época —*Los bravos*, *El Jarama*, *El fulgor y la sangre*, *Nuevas amistades...*— en todas ellas se refleja la influencia del neorrealismo italiano —Rossellini, De Sica, Zavatini— y, a través de éste, de los novelistas americanos de la «generación perdida» —Dos Passos, Hemingway, Steinbeck, Faulkner—, algunos de los cuales, como Hemingway,

participaron incluso en nuestra guerra civil. Creo sinceramente que las novelas de Martín Gaite han envejecido menos que otras de su época. Como dije al principio, algunos de los problemas que en ellas se planteaban siguen sin estar resueltos del todo y la prueba es el interés que sigue teniendo para nuestros alumnos y alumnas. Quizá el secreto radique, como ha dicho la autora salmantina en otro lugar, en el hecho de que, ella como narradora y nosotros, como lectores, hemos heredado las historias —con minúscula— para integrarlas en la Historia, con mayúscula. Aunque no lo parezca aquélla fue una historia de perdedores. La misma degradación moral de muchos personajes de las novelas de Martín Gaite así nos lo demuestra. Sólo hoy podemos comprender que la historia de una época se funde y confunde, en nuestra memoria, con miles de pequeñas historias. La historia de aquellas vidas forman parte de nuestro pasado y son, de alguna manera, nuestras vidas. Aquellos seres anónimos podríamos haber sido nosotros mismos. Sólo en la medida que seamos capaces de comprender ésto y de hacerlo comprender a las generaciones futuras podremos haber superado nuestras propias derrotas y ajustes pendientes con el pasado.

Referencias bibliográficas

- ALEMANY BAY, C. (1990). *La novelística de Carmen Martín Gaite*. Salamanca: Diputación.
- BUTLER DE FOLEY, I. (1984). «Hacia un estudio de la narrativa de Carmen Martín Gaite». *Ínsula* 452-453, 18.
- MARTÍN GAITÉ, C. (1972). *Usos amorosos del dieciocho*. Barcelona: Anagrama.
- (1981). *Entre visillos*. Barcelona: Destino.
- (1982). *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.
- (1987). *Usos amorosos de postguerra*. Barcelona: Anagrama.
- (1994). *Esperando el porvenir*. Madrid: Siruela.
- GAZARIU GAUTIER, M.L. (1981). «Conversación con Carmen Martín Gaite en Nueva York». *Ínsula* 411, 10.
- RAMOS ORTEGA, M.J. (1991). «En el texto de la novela: Estudio semiológico de *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaite». En *Estudios de literatura española contemporánea*. Cádiz: Universidad.
- TODOROV, T. (1973). *Gramática del Decamerón*. Madrid: Taller de Ediciones.

LITERATURA Y TELEVISIÓN

Agustín Remesal

Periodista

—Nadie puede preguntar a un libro lo que puede
preguntar a un maestro

(Sócrates)

1. CULTURA EN IMÁGENES VIRTUALES

Asistimos sin remedio a un cataclismo final: el de la cultura (cine, teatro, literatura, música) en la televisión, porque la *videosfera* repele esos contenidos, o los envilece. A no ser que se cumplan las bienaventuranzas de quienes afirman que en la televisión TODO es cultura; y más, que la misma televisión ES cultura... Pero ambas tesis televisuales son defendidas con la misma dosis de vigor que de simpleza.

La *cultura* en la televisión puede ser entendida como uno más de los contenidos de la programación: son las emisiones que toman esos

materiales culturales clásicos como objeto de difusión y de promoción, reelaborados con criterios y formatos televisuales. Se trata, ya se sabe, de programas que se sitúan al borde del precipicio y que aplican la ecuación maquiavélica: abscisas, excelente reputación; ordenadas, escasa audiencia.

La *cultura* en televisión puede ser considerada también como un determinado nivel de valores que se aplican en la elaboración de un contenido no específicamente cultural: un debate sobre cuestiones sociales, un reportaje documental o una noticia del *Telediario* pueden alcanzar el valor de «contenido cultural» si su presentación aplica el grado de rigor que evite la caricatura, la simplificación subjetiva o la mediocridad universal a las que le condena casi siempre el medio.

Pero la televisión es el medio de comunicación más antagónico con la cultura, escasamente apto para conectar con los valores y los gozos a los que nos transportan esos contenidos. Han fracasado aquellos planes mesiánicos que al socaire de las evidencias, más que doctrinas, dictadas por Marshall McLuhan, adjudicaban a la televisión la capacidad de barrer todos los oscurantismos de la humanidad, incluidos el analfabetismo y la ignorancia. La televisión ha generado una subcultura de masas y ha fabricado, en sólo tres décadas, un lenguaje estriidente, paupérrimo.

En el caso de la *literatura*, la experiencia es flagrante: al igual que sucede con los objetos, también las ideas se convierten en *realidades virtuales*; o sea, en esa experiencia abandonamos el territorio en donde es posible el «contacto directo» con el objeto (libro, palabra escrita) y la televisión demuestra su potencia de mediación empobrecida, sólo útil para divulgar, promover, publicitar...

Las sensaciones de emoción/devoción individualizada del libro y de la lectura son una adquisición irrenunciable de la cultura occidental. En consecuencia, quédense con su bienaventuranza quienes pregongan que TODO en la televisión es cultura; más bien, casi NADA es cultura en ella. Que nadie espere redenciones y que todos nos contentemos con sus placeres muy limitados.

2. QUÉ ES UN LIBRO Y CUÁLES SON SUS UTILIDADES

Hasta alcanzar la cota de los objetos más interactivos, el libro ha recorrido un largo camino. El libro, según Nicolás Rubakine (amigo y

crítico de Tolstoi) es «una suerte de aparato, un ingenio, un instrumento psicológico que sirve para provocar en el alma del lector experiencias determinadas y complejas». Sorprende el paralelismo de la definición con la que le aplican a la televisión quienes la presentan como otro «mecanismo maravilloso».

El modo de leer, de usar el libro, ha cambiado a lo largo del tiempo. Los griegos y los romanos preferían que les leyera los manuscritos y evitar tener que descifrar sus páginas. La fuerza de la tradición oral estaba en plena vigencia, lo cual les dotaba de una capacidad de captación por ese método superior a la nuestra.

Los frailes de la Edad Media, como los protestantes del siglo XVII, leían de forma «devota»; y los lectores de novelas por entregas del siglo XIX descubrieron lo que hoy denominamos «lectura rápida». Los primeros eran lectores intensivos; los segundos, lectores *extensivos*. Además, los formatos de la edición han afectado no poco a ese uso libresco. Una página de apenas 600 caracteres, como en la novela del s. XVII, no puede ser leída de la misma manera que otra de una edición de bolsillo hoy (más de 3.000 caracteres).

Así como la presentación del texto y las revoluciones tipográficas permanentes han variado considerablemente el valor instrumental y psicológico del libro y la forma de leer, su presentación, publicidad y consumo han cambiado la esencia de la «obra». Así, durante la última década el libro (la obra escrita) ha experimentado una evolución sin precedentes para alcanzar el estadio de las nuevas formas y técnicas de la comunicación del discurso, que superan con creces las del libro impreso.

No cabe escandalizarse porque ahora el libro y la lectura, y sobre todo la extensión de lo impreso, anden metidos en otros formatos, como el de la televisión. La difusión del libro pasó sin trauma aparente de la fase del manuscrito a la del impreso, y ha llegado a la de la distribución masiva a través de los modernos canales (círculos de lectores, quioscos) que rebasan los límites de la biblioteca y de la librería. Y ahí, en ese ámbito que está entre el comercio y la publicidad recala también en televisión. Los grandes éxitos editoriales a escala planetaria los fabricó el cine a principios del siglo XX; hoy la televisión ha tomado ese relevo publicitario.

Pero no caben aquí demasiados optimismos, como el de pensar que «un espectador es un lector en potencia»; en todo caso, es sólo un «comprador potencial». La escuela ha venido siendo desde el siglo

XIX, gracias a las reformas de los métodos didácticos, la mejor impulsora de la lectura: hay lectores porque los crea la escuela. En realidad, la televisión cumple en este ámbito, como en los demás de sus contenidos, dos funciones fundamentales:

- dar publicidad del producto: VENDER.
- aplicar un dirigismo cultural: DICTAR.

Pero ya no estamos en el modelo de sociedad en la que sólo lee la clase más erudita, poseedora de la perfección clásica que se atestigua en los textos y en las conversaciones pedagógicas restringidas de salones y cafés. Como ocurre con la «razón política» en democracia, la «razón bibliográfica» anda dispersa, diversificada, múltiple. El consejero preceptor de saberes TAMBIÉN ingresa en televisión... y aprovecha la ventaja del desorden de los mensajes dispersos y el pluralismo casi ecuménico de su audiencia. No queda nada del libro-copia monástica, ni de la acumulación ordenada en biblioteca de lo impreso, ni de lo escrito para élites condenadas al silencio... Estamos en la era de la VULGARIZACIÓN ILIMITADA que se basa en dos quiebras: el desencanto de la lectura y la reducción de la misma a una función informativa. La «palabra del dios libro» ha enmudecido.

En suma, los sociólogos de la cultura han llegado a la conclusión de que el libro ya no ejerce los poderes que le eran consustanciales: ser elemento único de evasión y dueño de nuestro razonamiento y de nuestros sentimientos. Los medios de comunicación de masas se han adueñado de esas funciones, se las han arrebatado al impreso.

Y al fin, también ese territorio de lo impreso es ocupado por el ORDEN TELECLÓTRÓNICO, y se afianza el principio de que lo que no está en ese área es sólo CAOS, peligrosa utopía. Además, añaden los profetas de la hecatombe, lo impreso, soporte obsoleto, vive ya sus postrimerías, frente a lo electrónico. Pero eso pertenece a otra revolución, que como todos los placeres o tristezas del futuro imperfecto está siendo pregonada ya a través de una pantalla.

3. LA LITERATURA POSIBLE EN TELEVISIÓN

El área de contacto de la televisión con la obra literaria es muy amplia. La versión televisual de una obra de teatro o de una novela (adaptación) es la fórmula mejor lograda en ese siempre peligroso maridaje. La versión *informativa* de una creación literaria es, por

contra, la más simple. Entre esas fronteras se sitúan otras fórmulas o géneros televisuales.

La televisión impone siempre diversos grados de reduccionismo a la obra literaria. En efecto, el medio televisivo reproduce un espectáculo virtual del texto, como *virtual* es también el deleite que el mismo produce (cfr. Benjamin Woolley: *El universo virtual*, Acento Ed.). Además, el recortado universo lingüístico de las «mil palabras de la televisión» envilece asimismo ese universo literario. No es posible explicar una obra de arte con las categorías de la información; no nos queda otro recurso que verbalizar su contenido con el fin de contar las *historias* que en ella se descubren.

Así que la literatura en televisión, en riguroso juicio, no pasa de ser una metáfora o quizás un ardid. Ese tráfico hacia lo visual recorre el camino inverso de la pintura china: cuenta la leyenda que el poderoso Emperador dio la orden de borrar del fresco pintado en su dormitorio la imagen de la cascada cuyo estruendo le despertaba cada noche.

Cabe preguntarse ya (y quizás estudiarlo de forma metódica) en qué manera y amplitud está influyendo la televisión en la literatura que se crea y difunde; no sólo porque aparecen cada día más novelas con clara vocación a ser filmadas-televisadas, sino porque el ritmo narrativo, la seriación, la reducción de los universos visuales, elementos que la TV inyecta sin freno, aparecen más y más en la novelística que tiene mayor vocación de éxito.

Los ritmos de la narración, la estructura del texto, el conjunto del *imaginario colectivo*, el sentido de lo actual (noticia) son, junto al lenguaje y el argumento, aspectos esenciales sobre los que la televisión influye en la narrativa actual, y que sólo cesarán con el *Gran Apagón*.

Hagamos un poco de historia referida a ciertos antecedentes. Zola aplicaba siempre el mismo método para la elaboración de cada una de sus novelas: documentación-plan completo-redacción. Y comenzaba la publicación por fascículos cuando llegaba a la mitad de la redacción. Lo cual le obligaba a dividir en unidades transferibles a la prensa cada uno de los capítulos.

Hoy muchos autores de novelas de éxito tienen la misma pretensión: que su obra termine convirtiéndose en película o en una serie televisiva. Lo cual les produce generalmente una profunda frustración, porque la dimensión plana, rectangular, de lo televisual limita en grado sumo el mensaje literario, que desaparece bajo el envoltorio.

5. EL LIBRO, UNA SIMULACIÓN TELEVISUAL

Leer es considerado en ciertos ámbitos de la sociedad más culta un método de «resistencia» frente a las otras formas de la cultura comunicada, y en concreto de la televisión. La expresión última de esa regla sería dividir el mundo en dos categorías: los alfabetos (quienes saben leer y leen) y los analfabetos (los que no leen, sepan o no hacerlo).

¿Qué efecto tendría sobre el *planeta de la literatura* la decisión, poco probable, de Gabriel García Márquez de publicar su próxima novela (escrita en WP6.0, como las anteriores) en un CD-ROM y de vender sus derechos para hacer una película en Hollywood o una obra de teatro en Broadway? La presentación de la obra, por consiguiente, debería llevarse a cabo en una emisión televisiva a través de satélite y con audiencia mundial... Y los derechos que genere el espectáculo serían destinados por García Márquez a obras benéficas en su Cartagena de Indias... Ese día habrían muerto indefectiblemente el Códice de Amurabi, la Biblia de Guttemberg y la última edición de bolsillo de *Madame Bovary*. Mas no es probable que el bienamado Gabo provoque semejante catástrofe.

La casi totalidad de la producción impresa va destinada a un público reducido y homogéneo, al contrario que los programas de las televisiones, cuya obligatoria vocación es de universalidad y heterogeneidad. En tal caso, ¿cuál es la razón de un programa específico cuyos elementos fundamentales sean el libro y los escritores? ¿Por qué no dejar reducidos a los unos y los otros en objetos y sujetos *normales* desde la perspectiva de la televisión, que fagocita impresos y a autores en su caldo de debates, perfiles o biografías estelares?

Ese *programa de libros* tiene que ser por obligación clasificador, discriminatorio. El vasto campo de lo impreso debe ser resumido para su representación. Y para ello habrán de predominar las reglas del método televisual:

- LO POPULAR: un escritor más conocido, es más oído.
- LO ACTUAL: un libro de reciente publicación es más atractivo.
- LO POLÉMICO: un tema a debate crea más audiencia.

En el programa *El lector* proponemos, efectivamente, un formato audiovisual apto para la letra impresa: los autores de libros de publicación reciente, convocados y ordenados según convergencias a veces sutiles, hablan de sus obras y debaten sobre ideas, creencias e historias

contenidas en ellas. La fórmula no es original, ni siquiera ingeniosa; pero tiene la ventaja de no desvirtuar en exceso ese delicado continente de la imprenta.

La presencia del autor ante el espectador para hablar de su obra es determinante a la hora del gozo y de la comprensión de la misma. El autor añade nuevos hitos a lo escrito, lo camufla o lo hace patente, lo revuelve u ordena. El escritor-intérprete es un estadio más de la creación literaria, de la escritura: ya que no es posible contar con otras marcas de personalización de lo escrito (caligrafía, por ejemplo) el autor cede algo más de sí mismo al lector.

Las relaciones entre el lector y el escritor se intensificaron mucho durante el siglo XVIII, cuando el lector encontró el método para comunicar su experiencia única e íntima de la lectura de un determinado libro: escribir al autor. Los epistolarios a escritores deberían ser objeto de atención académica, de análisis, ya que el género es sumamente interesante. Ahora ese nexo ha cambiado: la televisión ocupa la posición neurálgica en esa relación *personal* entre el autor y sus lectores.

También las cartas que los espectadores dirigen al programa son una representación del universo imaginario que la gente tiene de esta clase de emisiones y de la televisión en general. La función primera de las mismas es intentar publicitar un libro o buscar un editor para un manuscrito. Revelan un estado de sensibilidad respecto a las posibilidades supuestamente ilimitadas del medio televisivo y del poder de los que en él estamos. La fecundidad empleada para dar con fórmulas adecuadas y alcanzar esos objetivos es superior siempre a la de los impresos y manuscritos que se patrocinan en las epístolas...

He aquí los antecedentes de *El lector*. El más inmediato, programa de éxito que debería tener continuidad, *La Isla del Tesoro* adoptó un formato inteligente: poner en imágenes las de un libro y en palabras del autor su narración. Es otra posibilidad, otro género. Los antecedentes más claros de *El lector* son más lejanos: *Biblioteca Nacional*, oficiado por Fernando Sánchez Dragó, y otras emisiones muy similares. La fatalidad nos viene de lejos: ese programa fue el de menor aceptación de los emitidos por TVE en 1982, como *Tiempo de papel* en 1983 y 1984, *Plumier* en 1987. Sólo le anduvieron a la zaga algunos años las retransmisiones de música clásica. Ésa debe ser la explicación de que, por el momento, ninguna televisión privada haya osado incluir en su programación esta clase de emisiones.

Es un lugar común referirse a los programas del periodista francés Bernard Pivot (FRANCE 2: *Apóstrophes. Bouillon de culture*) para citar el ejemplo más logrado de esa clase de emisiones llamadas literarias. Ver esta clase de programas es considerado ya en otros países, como Francia, una moda obligada entre la «gente que además lee». Al igual que el libro, el «programa de libros en la televisión» es un objeto simbólico. Cabe advertir, al respecto, que otras dos cadenas privadas francesas (TF 1 y M 6) mantienen en su programación desde hace años emisiones similares a las de Bernard Pivot; y que con ser ésta la de mayor audiencia, en la actualidad no supera el 12 por ciento. (Audiencia de la emisión de Pivot: 1992:13.4 pmd.-2.1 puntos X510.000 espectadores; 1993:10.6 pmd-1,8 puntos; 1994:11.7 pmd-2 puntos).

A la hora de realizar estos programas, sirve de poco poner buena voluntad y hacer gala de talante cultural. Esas emisiones seguirán siendo vistas por minorías interesadas, que reclaman *otra televisión*. Porque el *espectador modelo* es un hipócrita: declara su amor a Tolstoi y dice haber leído sus novelas y las de Don Camilo José Cela, pero de eso debe hacer al menos una década... Ahora el *share* marca la tónica: *Esta noche sexo* y la parla de personajes tan bajitos y tan escasamente literarios como Chiquito de la Calzada.

CONCLUSIONES

— Las audiencias de esta clase de programas son reducidas pero muy estables. A pesar de ello, hay más espectadores de programas «de libros» que lectores, y esa *minoría excelente*, como todas, queda aniquilada por los muestreros.

— Un programa de televisión cuya materia prima única es el libro es considerado por los patrocinadores de las grandes audiencias un anacronismo, un reducto de lujo, la cura de una mala conciencia (para la televisión pública) o un monopolio poco envidiable (para las televisiones privadas).

— Programar contenidos literarios en televisión atenta contra las reglas que imperan ahora en el aprovechamiento y explotación ideológica y comercial de ese medio de comunicación: grandes audiencias, interés del público, vulgarización, mensaje irreflexivo.

— Programar contenidos literarios en televisión no puede tener como objetivo el de incitar a la audiencia a cambiar sus hábitos, porque se ha de renunciar de antemano a las *grandes audiencias*.

— El discurso que no puede ser *visualizado* no existe para la televisión.

— El mensaje televisual cumple dos funciones primarias: catequizar y vender. Las élites de la escritura, atraídas por el medio como el resto de los ciudadanos, llegan a hablar más de *lo que han visto* que de *lo que han leído*.

— La instalación de canales *temáticos* especializados, propiciada por el abaratamiento de los costes de emisión y la multiplicación de los mismos, es la solución adoptada en otros países (canal francoalemán ARTE) para situar las mejores ofertas culturales en televisión.

— La televisión es capaz de crear la ficción de la *cultura democrática* (como también de la *información democrática*) sometiendo al ciudadano a una saturación de datos; pero ello es falso, o quizás *virtualmente falso*.

— La nueva retórica de la televisión, un atraso cultural, sustituyó a la clásica para embauclar a la masa. Para programarla y hacerla patente en la pantalla «se prefiere la sociología a la magia» (Regis Debray, *Vie et mort de l'image*, Ed. Gallimard).

Se van a cumplir pronto los 40 años de la instalación comercial de la televisión en España. Este plazo de tiempo no ha sido suficiente para determinar el grado de eficacia que ese medio tiene en ciertos ámbitos como el cultural. Las cadenas temáticas y las emisiones transnacionales (satélites) son los nuevos escenarios en donde podrán intentarse nuevas fórmulas de *televisión cultural*. Por ahora, la sentencia de los analistas es concluyente: la televisión embrutece a las personas medianamente cultas y cultiva poco a la gente más embrutecida, afirma Umberto Eco. El polígrafo italiano indica una tendencia, no dicta un dogma.

Decía Groucho Marx que la televisión es un instrumento literario sumamente perfeccionado: —Cuando alguien la enciende —decía el pequeño de los hermanos— me voy a la habitación de al lado y leo un libro. Ése no es el único punto de contacto del libro y la televisión, aunque sí puede llegar a ser el más glorioso.

Excepto en el caso de *El lector*.

DE LA ESTRUCTURA A LA RETÓRICA EN LA SEMIÓTICA VISUAL

Göran Sonesson

Universidad de Lund
Suecia

No cabe duda de que, en los últimos 20 años, pocos ámbitos de la semiótica han tenido un desarrollo tan rápido y tan fecundo como el que se refiere a las imágenes. Podemos considerar que hoy existe una verdadera ciencia de las imágenes, con sus propios planteamientos, métodos y modelos, que, además, ha generado resultados relativamente ciertos (sobre la iconicidad, el lenguaje plástico, etc.), aunque todavía falta mucho por corroborar. Este desarrollo se debe a los modelos propuestos por la escuela de Greimas, en particular por Floch y Thürlemann, por una parte, y por los del Groupe μ , por la otra (cf. Sonesson, 1987; 1988; 1992c; 1993; 1996b); así como a la sistematización de la psicología de la *Gestalt* y de la topología matemática, por la escuela de Quebec, y a la aplicación de las funciones de comunicación de la imagen, por la escuela de Perth; a las cuales hay que añadir, según Saint-Martin (1994: 2), el trabajo de la escuela de Lund, que se caracteriza por enfocar las contribuciones de las otras tradiciones,

desde una perspectiva meta-crítica y sintética, integrándolas en un marco a la vez psicológico y sociológico. Las consideraciones que siguen tienen el carácter metodológico y teórico que es un rasgo fundamental de esta última concepción.

1. LA CUADRATURA DEL CÍRCULO HERMENÉUTICO

A la salida de la ciudad de León, en México, se encuentra un cartel que lleva la inscripción siguiente: «¡Ciudadano! Es importante saber leer. ¡Alfabetízate!».

Gracias a esa paradoja, probablemente formulada a pesar suyo, el autor anónimo del cartel debería haber ganado el derecho de ser citado como uno de los maestros del género, junto con Epiminondas, Lewis Carroll, Gödel, Russell y Bateson. En los términos de Greimas, se puede decir que este cartel conlleva, como parte del enunciado, una incitación a realizar un programa narrativo consistente en la adquisición de un hacer interpretativo. Pero ese mismo hacer interpretativo, o sea, la capacidad de leer, está presupuesto por la enunciación del mismo enunciado. O más exactamente: es una presuposición de la presencia del enunciatario, en este caso el lector, dentro del mensaje. Como el famoso barco de Natorp construido en mar abierta, el código tiene que usarse y hacerse al mismo tiempo.

1.1. Maneras de cuadrar el círculo

El cartel leonense lleva a su extremo la paradoja del círculo hermenéutico. Originalmente una tradición paralela, la hermenéutica, o su modo de ver, se ha integrado a la semiótica, primero con la noción de dialogismo según Bajtín, luego con la dialéctica de las normas concebida por la escuela de Praga, más tarde en forma de la cooperación interpretativa de Eco, y en muchas variantes más. En general, el círculo se ha aplicado a la literatura, aunque en ese caso la interpretación se puede basar, al menos en parte, en un código de lo más consistente y sólido, el de la lengua verbal.. En comparación, el caso de la imagen parece mucho más grave. Ya Barthes dijo que la fotografía es un mensaje sin código. Según Jean-Louis Schéfer, el cuadro constituye su propio sistema. Benveniste niega el carácter semiótico del arte por no haber un código anterior a la creación de la obra. Y hasta Thürlemann, al defender la semiótica de la crítica de Benveniste, observa que el

modo de producción del sentido en la imagen es otro que el de la lengua verbal. Las palabras sin lengua de Pasolini y el lenguaje sin lengua o sin signos de Metz y Mitry son otras tantas descripciones que no hacen más que apuntar hacia el mismo misterio.

Se ha preguntado si el círculo no podría ser en realidad una espiral. Se ha buscado la manera de entrar —o de entrar correctamente— en el círculo. Comparado con esto, el método de cuadrar el círculo es más radical. Como es sabido, la cuadratura del círculo hermenéutico, como la de otros círculos, no se deja demostrar. Pero sí existe la posibilidad de circunscribirlo.

Según Paul Ricœur los modelos de Greimas y Lévi-Strauss se pueden considerar como categorías *a priori*, comparables a este respecto a los de Kant, y esa descripción ha sido aceptada por los interesados. Sin embargo, creemos que, para los semióticos, los modelos se tienen que entender en un sentido más hipotético y provisional. La cuadratura del círculo hermenéutico consiste para Greimas sobre todo —y aquí el término conviene perfectamente— en el cuadrado semiótico. En el caso de Lévi-Strauss se trata, entre otras cosas, de la proporción según la cual A tiene la misma relación con B que la que C tiene con D.

El psicólogo norteamericano Howard Gardner (1973), contrastando a los que llama los dos grandes estructuralistas, Piaget y Lévi-Strauss, afirma que mientras el primero busca la universalidad en las relaciones, el segundo hace hincapié en las cualidades. En otro lugar hemos tratado de demostrar que cada vez que Lévi-Strauss hace declaraciones teóricas, de hecho está insistiendo en la forma, o sea en las relaciones, mientras que afirma que las cualidades que reúnen se dejan intercambiar libremente. No obstante se puede constatar que lo que tiende a repetirse en la práctica analítica de Lévi-Strauss son muchas veces las cualidades. Y estas cualidades, como hemos expuesto en otro lugar (Sonesson, 1989a), son muy a menudo aptas para ser reducidas a categorías topológicas, en el sentido matemático del término.

En lo que sigue, vamos a empezar por considerar las relaciones —pero no el cuadrado semiótico, ni la proporcionalidad de Lévi-Strauss, sino la oposición binaria, de la cual los dos otros están constituidos, y que aparecen en muchos contextos más, dentro de la semiótica actual—.

1.2. La semiótica como estudio de regularidades

El método de la escuela de Lund consiste en analizar menos las imágenes en sí profundizando más en los análisis de imágenes, tal como han sido realizados por la Escuela de Greimas, el Grupo μ , y muchos más. Sin embargo, esta práctica implica también recurrir a los modelos de estas corrientes para analizar imágenes nuevas, combinar elementos de los diversos modelos y buscar una forma de modificar los modelos para tomar en cuenta el residuo sin analizar de estos mismos. Pero más allá de estos métodos y modelos, esta concepción exige el aislamiento de los elementos repetidos que caracterizan a las significaciones en general y las imágenes en particular —y a las diferentes subcategorías de imágenes, todavía más en particular—.

Según nuestro modo de ver, hay al menos un punto en el que la semiótica todavía debe imitar a la lingüística, si quiere contribuir en algo que no brinden ya las viejas ciencias humanas, y es el de ser una ciencia *nomotética* (aunque *cualitativa*), una ciencia en búsqueda de leyes o de otras generalidades (véase Sonesson, 1989a; 1992a; 1992b; 1992c; 1993). Vista desde esta óptica, la semiótica de imágenes tiene la tarea de constituirse en una ciencia general de la representación por vía de imágenes. En sus últimos años, el psicólogo de la percepción James Gibson se quejaba de la falta de una «science of depiction», comparable a la lingüística. Y como la psicolingüística no es toda la lingüística, hay que suponer que Gibson estaba pensando en algo más que la psicología de la percepción de las imágenes que contribuyó a fundar por la misma época.

Félix Thürlemann (1990) nos dice que la semiótica debe simplemente sentar las bases de la historia del arte. Sin embargo, existen muchas imágenes que no son artísticas, pero que sin lugar a duda comparten muchas de las mismas propiedades. Jean-Marie Floch (1986c) oscila entre la idea de que es la imagen particular la que se debe analizar en la semiótica también, y la concepción de que la semiótica tiene que aislar unas formas de organización más abstractas, comunes a la imagen y a otros tipos de significación. Las dos metas son legítimas: seguramente podemos brindar excelentes métodos de análisis a la historia del arte, tan pobre en este dominio: y no cabe duda de que habrá niveles más abstractos de organización significativa que los de la imagen.

Pero la imagen es una noción que tiene sentido para sus usuarios en la sociedad actual, exactamente como las nociones de palabra y de oración. La tarea de la semiótica de imágenes es el explicitar esta noción

de sentido común, como ha hecho la lingüística en el caso de las nociones antes citadas. No se puede negar la existencia de la noción de imagen, optando a la vez por algo más concreto y algo más abstracto, como lo hace Floch. Ni se puede poner en su lugar otra noción de imagen juzgada más coherente, como lo hace Nelson Goodman, sin abandonar asimismo la semiótica por la vieja filosofía (cf. Sonesson, 1989a).

La semiótica de imágenes no tiene solamente que enseñarnos lo que es específico de la imagen en general, pero también de ciertas *categorías* de imágenes. Nos parece, por lo pronto, que se pueden aislar al menos tres categorías de categorías de imágenes: las categorías de construcción, que se determinan por la *manera en que la expresión está relacionada con el contenido* (por ejemplo: pintura, dibujo, papel cortado, fotografía); las categorías de función, que resultan de *los efectos socialmente intencionados* (que son a veces obvios, como en la publicidad o la pornografía, otras veces menos determinados, como en las obras de arte, o que ocupan una posición intermedia, como en la caricatura; cf. Sonesson, 1990a); y las categorías de circulación, que dependen de *los canales de circulación social* de las imágenes (que son diferentes para un póster, un cartel, una tarjeta postal, un cuadro, etc.). Es verdad que, con excepción de los muchos estudios concernientes a lo que es específico de la fotografía (de Lindekens a Schaeffer; v. Sonesson, 1989b), existen hoy en día muy pocas contribuciones que tienden a ahondar sobre las diferentes categorías de imágenes.

Además se puede concebir una categorización de las imágenes de acuerdo con su manera de organizarse en configuraciones, aunque las categorías correspondientes no tienen nombre en la lengua ordinaria. Este problema lo vamos a retomar más adelante.

1.3. La semiótica como ciencia de modelos

Pasando ahora a otra característica, parece que la semiótica se diferencia de otros acercamientos a las ciencias humanas porque está basada en la construcción de modelos. La semiótica supone, en los términos de Gombrich, que el ojo desnudo es ciego, o al menos sujeto a ilusiones ópticas. Es así como procede la percepción de todos los días: a partir de un vistazo erezamos un modelo que tiene que probarse, modificarse o rechazarse en la confrontación con otras apariencias de

la realidad. En la ciencia ese proceso se vuelve consciente. La oposición binaria, el cuadrado semiótico, la proporcionalidad de Lévi-Strauss, la distinción entre lo plástico y lo icónico, entre los sistemas simbólicos y semi-simbólicos, entre la norma y la desviación, todos son modelos más o menos abstractos, más o menos complicados, que tienen que verificarse, ser modificados o abandonados en el proceso de investigación.

Por lo tanto, hemos visto que la semiótica se puede caracterizar por su objeto de estudio y por el hecho de construir modelos. En cambio, no se diferencia por tener un método particular y a menos de que se excluya arbitrariamente de la semiótica a muchos que se consideran semióticos, no se puede afirmar que haya un sólo método de análisis de la semiótica. Peirce y Eco, por ejemplo, recurren a razonamientos abstractos, de estilo filosófico. Otros, como Lindekens, Krampen y Espe, han realizado experimentos comparables a los de la psicología. Y el método de análisis de textos, muchas veces considerado como el método semiótico por excelencia, tiene un estatuto poco asegurado: al menos no es idéntico al método de la lingüística, y no nos puede dar el mismo tipo de comprobación. Esto no significa que no sea valioso: probablemente ha sido la fuente más importante de descubrimientos nuevos en la semiótica visual.

En la lengua hay muchos elementos que se repiten: al examinarlos en diferentes textos, podemos determinar dónde se encuentran realmente sus límites, y cuáles entre ellos son unidades nuevas o variantes de unidades ya conocidas. Esto implica que el resultado de un análisis puede tener consecuencias para análisis anteriores. En cambio, nunca se ha visto a un semiótico revisando sus análisis precedentes a la luz de resultados más recientes. En las imágenes, en todo caso, lo que se repite no parece de naturaleza tal que permita este tipo de trabajo. Pero si nos interesamos por regularidades de tipo más abstracto, podemos tal vez proceder de una manera comparable, como vamos a sugerir en el estudio de las oposiciones binarias que sigue.

Otra concepción heredada de la lingüística que ha perjudicado mucho a la semiótica europea es el postulado de la autonomía introducido por Saussure. Ignorando grandes partes de los conocimientos que se tienen de su objeto de estudio en otras ciencias como las psicología perceptiva y cognoscitiva, la filosofía, la sociología, etc., o refiriéndose a resultados anticuados de estas ciencias, la semiótica llega a menudo a defender posiciones absurdas. Por otro lado, en América del Norte existe la tendencia a ver la semiótica simplemente como un

espacio de reunión e intercambio para las diferentes ciencias humanas. En contra de ambos extremos, hay que afirmar aquí que la semiótica debe de estar abierta a los resultados de todas la ciencias que tocan a los mismos objetos, pero tiene que evaluarlos, reinterpretarlos y modificarlos, desde el punto de vista fijado por su propia problemática.

2. ESTRUCTURAS Y OPOSICIONES EN LA SEMIÓTICA VISUAL

Mientras hablamos de modelos no se puede evitar el tocar el tema del modelo lingüístico que reinaba soberanamente en la semiótica de los años sesenta. Tanto los lingüistas como los representantes de otras ciencias humanas de esa época expresaron su desacuerdo. Los primeros, porque esto implicaba un abuso de los conceptos lingüísticos y los segundos, por la deformación que ocasionaba en sus objetos de estudio. Después hubo un abandono paulatino del modelo lingüístico en favor de otros modelos, o bien, una renuncia a la modelización en general, dando lugar a la regresión a un estadio pre-semiótico, llamado a veces postestructuralismo, o postmodernismo.

No cabe duda de que la semiótica necesita buscar sus propios modelos, como ya ha hecho, en cierta medida, con la teoría de Greimas, y con los modelos de semiótica visual sistematizados por Floch y Thürleemann, el Grupo μ , y Saint-Martin. Pero el uso del modelo lingüístico en la semiótica implica comparaciones muy complejas, a muchos niveles diferentes, que tienen que ser evaluadas separadamente. Rechazarlas todas de un sólo golpe es igual de ingenuo que aceptarlas todas. En nuestros trabajos anteriores, hemos investigado el por qué de que el modelo lingüístico muchas veces no resulta satisfactorio para el análisis de imágenes. Las razones que explican su inadecuación pueden también arrojar luz sobre lo específico de las significaciones visuales. A otros niveles, en cambio, como cuando se trata de qué tipo de ciencia es la semiótica, no hay ninguna razón para desechar el precedente de la lingüística. Por último, también es cierto que en las teorías actuales quedan unos residuos de la inspiración lingüística, como son las oposiciones binarias, de las cuales no se sabe bien si se justifican fuera del campo lingüístico. Importa asimismo investigar si realmente tienen derecho de existencia ahí, y en caso de que la tengan, comprobar la identidad de su naturaleza en los dos casos.

2.1. La estructura y las máscaras de Lévi-Strauss

Como es bien sabido, fue Lévi-Strauss quién introdujo la moda del estructuralismo en París en los años sesenta. La paradoja es que si se toma el término «estructuralismo» en un sentido estrictamente lingüístico, Lévi-Strauss no es estructuralista. O más bien, las estructuras que pretende descubrir en las máscaras de los indígenas de la costa noroeste de los Estados Unidos, así como en numerosos mitos, no son estructuras en el sentido de la lingüística estructural. Para verlo, basta con estudiar el caso de las máscaras antes mencionadas (cf. fig.1).

La máscara *Swaihwé* tiene, según Lévi-Strauss (1975; I.32ff) las siguientes propiedades: el color que predomina es el blanco, está decorada con plumas, la boca está abierta de par en par, la mandíbula inferior está caída, dejando ver una lengua enorme; y finalmente tiene los ojos saltones. Dadas estas propiedades, resulta posible deducir la existencia de otra máscara que tenga las cualidades opuestas, según lo que nos dice Lévi-Strauss (p. 34, 102f). Esta máscara debe ser de color negro predominante, tener pelos en lugar de plumas, los ojos sumidos, y la forma de la boca debe impedir el paso de la lengua. Una vez descrita la máscara, Lévi-Strauss necesitó solamente buscarla en la realidad y casualmente la encontró en un pueblo vecino. Su nombre es *Dzonokwa*. Más tarde este autor (p. 105ff, 119) nos sugiere incluso que hay una oposición más fundamental entre la convexidad de la máscara *Swaihwé* y la concavidad de la *Dzonokwa* (cf. fig. 2).

Ahora imagínense a un lingüista que se encuentra con un sonido físicamente idéntico al sonido «r» del español. Procediendo de la manera de Lévi-Strauss, tendría que decir que, a causa de ciertos propiedades que tiene, se opone a otra unidad, «l», que también tiene que haber en el sistema; y que por otras propiedades suyas se opone a la «doble-r». Tendría razón, si estuviera analizando el sistema fonológico del español. Pero un sonido que tenga las mismas propiedades físicas existe en muchas otras lenguas. Existe en sueco, pero ahí no se opone a la «doble-r», porque cambiando el uno por el otro, no resulta ninguna diferencia de significado en las palabras. Aún más, existe en japonés, pero no se opone ni a la «doble-r», ni a la «l»; porque cambiando una «l» por una «r» en una palabra japonesa se podría dar lugar a una pronunciación extraña, pero no produciría un sentido diferente.

Para visualizar —literalmente— la diferencia entre el procedimiento de Lévi-Strauss y el estructuralismo, podemos también recurrir a un ejemplo visual: un par de señas muy abstractas para los aseos de

señoras y caballeros. Aquí existe nada más una diferencia entre las dos señas, la presencia o no de la línea inferior. Con más razón que en las máscaras de Lévi-Strauss, la oposición podría parecer estructural. Pero conociendo nada más una de las señas, no podemos deducir la otra. Dada la segunda, resulta igualmente justificado el quitar cualquiera de las otras líneas. Y si no hay reglas que nos prohíban de añadir líneas o moverlas, las posibilidades se vuelven infinitas.

Una estructura nada más puede existir dentro de un universo cerrado: si conocemos dos elementos, podemos deducir las propiedades de ambos por medio de su oposición. Pero partiendo de un elemento único, no se puede sacar ninguna conclusión estructuralmente justificada. De hecho, las señas de los aseos sí forman una estructura, pero solamente dentro del contexto en el que aparecen: en dos puertas normalmente vecinas, y en un mundo dividido entre dos sexos.

Importa notar que hay un error doble en el procedimiento de Lévi-Strauss: no es solamente el hecho de que estructuralmente un elemento no se puede deducir del otro; pero sin conocer de antemano los dos (o más) elementos, no se puede saber qué propiedades de un elemento son capaces de variar dentro de la estructura. Conociendo un elemento y una regla general, en cambio, se puede deducir otro elemento. Y como de costumbre aplicamos en estos casos las regularidades que prevalecen en el mundo de todos los días, podemos decir con Peirce que hacemos una abducción; y por lo tanto vamos a llamar *abductivas* a las oposiciones que no son *estructurales*.

No estamos diciendo que el análisis de Lévi-Strauss esté equivocado, solamente que no es estructural. Pues lo que Lévi-Strauss hace el algo muy diferente: parte del prototipo de la cara humana, y después de encontrar en la máscara Swaihwé ciertas desviaciones en relación al prototipo, postula la existencia de otra máscara que llevará las divergencias al extremo opuesto. Tendremos oportunidad de regresar al concepto de prototipo en lo que sigue.¹

2.2. Marilyn y las oposiciones regulativas

Vamos a estudiar ahora una imagen que sí funciona estructuralmente, porque parte de su significación resulta de relaciones entre pares de

¹ Para un análisis más completo de las máscaras Swaihwé y Dzonokwa, y su análisis por Lévi-Strauss, véanse Sonesson 1989a, I.. 1.3 y I..3.5. De hecho existen buenas razones para criticar este análisis prescindiendo de su carácter estructural o no.

elementos, aunque en cada caso uno de los elementos se encuentra ubicado en otra imagen. Se trata de la publicidad para los calcetines Kindy (fig. 3). Como nos hace notar Pierre Fresnault-Deruelle (1983: 53ff), recuerda inmediatamente una escena (fig. 4), o, alternativamente, el póster, de una película famosa de Billy Wilder con Marilyn Monroe, *The seven year itch* (fig. 5). Pero en comparación con la película, lleva a cabo una permutación de los papeles del hombre y de la mujer. Sin embargo, no es hasta que empezamos a explorar el residuo analítico dejado por las observaciones de Fresnault-Deruelle que salta a la vista el verdadero interés de este ejemplo.

Como se sabe bien en la fonología, una oposición supone no solamente que haya diferencias, sino también semejanzas entre sus elementos. Es sobre la base de lo parecido como se perciben las divergencias. En este caso vemos primero la similitud general de la escena: un hombre y una mujer encima de una salida de aire. Más en particular, el arreglo del pelo de la mujer, su vestido, sus zapatos, la posición de sus brazos y de su cuerpo en general se parecen a los de la película; también su cara recuerda la de Marilyn. El hecho de que está riéndose y su posición a la izquierda corresponde a la situación de la película; y en comparación con el póster coincide también el reflejo de la luz en su pelo. Observaciones semejantes se aplican al caso del hombre.

Las diferencias aparecen como modificaciones muchas veces sutiles de las semejanzas (cf. fig. 3). El vestido no tiene escote ni está pegado al cuerpo. No lleva los hombros desnudos, la falda cuelga derecha, y las piernas así como el cuerpo en general se encuentran en una posición más neutra. No baja la cabeza ni levanta los hombros. Queda un poco atrás del hombre en lugar de estar frente a él. Y si tiene las manos juntas delante del cuerpo, como las tiene Marilyn, éstas han perdido su justificación funcional, pues no hay ninguna falda levantada por el aire que retener.

Es el hombre el que se encuentra enfrente, y en una posición casi frontal (cf. fig. 3). Levanta la cabeza que el hombre en la película tiene inclinada. Exactamente como el hombre junto a Marilyn, tiene las manos en los bolsillos, pero mientras las manos de la chica han perdido su función, las del hombre han ganado una: sirven para levantar los pantalones encima de los calcetines. Aunque ésta no es la única explicación de los pantalones levantados sugerida por la escena: la corbata echada encima del hombro sirve para indicar, junto con la salida de aire, que aquí también han intervenido poderes naturales en el suceso.

Las oposiciones que dan sentido a esta imagen se parecen en cierta manera a las de la fonología: son oposiciones *in absentia*, porque nada más que un miembro de cada par aparece realizado en la obra. Son diferentes, sin embargo, en la medida en que no están definidas en un código dado de una vez por todas, como el sistema fonológico, pues resultan de la interpretación de la imagen a la luz de otra imagen. Por lo tanto, podemos decir que se trata de oposiciones *intertextuales* o (usando la terminología de Genette, 1982) *transtextuales* (y, en este caso, más exactamente *hipertextuales*), mientras las de la fonología son *sistémicas*. Difieren de las oposiciones fonológicas también de un segundo modo: son *regulativas* en lugar de ser *constitutivas*, porque no crean a la chica Kindy y a su galán, como las oposiciones fonológicas producen —y forman toda la realidad de— los fonemas.

De hecho, el caso es más complejo. Conociendo la película o el póster correspondiente vemos que es el hombre del anuncio el que ha asumido el papel de Marilyn, mientras la chica se ha hecho cargo, de manera menos unívoca, del papel del hombre. En lugar de tener dos elementos, hay *cuatro* que están involucrados, de los cuales dos se encuentran en la misma imagen. Tenemos, en realidad, una oposición *in absentia* entre dos oposiciones *in presentia*. Vistas de esta manera, sin embargo, las oposiciones *in praesentia* no preexisten, sino resultan de la oposición *in absentia*. Además, como la primera impresión al ver el anuncio es de reconocimiento de una imagen antes vista, se produce en seguida una *ruptura de expectativas* (pero aún no de una norma) cuando se percibe la inversión de papeles. Las oposiciones sirven para establecer una retórica.

Sin conocer la película o el póster podemos en realidad ver casi lo mismo. De hecho, la imagen manifiesta también unas *oposiciones sistémicas* que no son particulares a las imágenes, sino caracterizan al «mundo natural» en general. La dicotomía entre hombre y mujer aparece como básica a toda la sociosemiótica. En este sentido, unas de las oposiciones *in absentia* del anuncio aparecen como fundadas en la oposición *in presentia* entre hombre y mujer, y su retórica sí está basada en la trasgresión de una norma. La retórica en cuestión opera a dos niveles: como una ruptura de la norma según la cual en nuestra cultura nada más la desnudez femenina tiene valor sexual; y de la norma del sistema de vestir según la cual los calcetines no tienen ninguna carga erótica. Desplazada de la mujer al hombre y de una porción del cuerpo cercana al sexo, a los pies, la trasgresión es doblemente trasgredida, y la escena resulta —ligeramente— divertida.

2.3. El tomate y la botella como prototipos

Según un principio enunciado por Jean-Marie Floch, todas las imágenes deben contener una oposición *in praesentia*, o sea, un contraste. Aunque tal oposición no podría ser constitutiva a nivel figurativo, parece posible imaginar que sea capaz de asumir este papel a nivel plástico. La imagen de la botella y del tomate, analizada a nivel figurativo exclusivamente por Guy Gauthier (1979: 56ff), presenta, según nos parece, una organización plástica de particular interés (fig. 6). Para empezar, contiene tan pocos objetos, que no provoca ningún problema determinar entre qué elementos existe la oposición. Y en segundo lugar, los elementos se dejan concebir como aproximaciones a unas configuraciones elementales, el círculo y el rectángulo.

Nuestro análisis de la botella y del tomate exige el previo conocimiento de la noción de prototipo, que es un concepto básico de la psicología cognoscitiva. Eleanor Rosch (1978) y sus colaboradores han demostrado que el pensamiento humano no procede normalmente a la categorización usando criterios suficientes y necesarios como lo requiere la lógica, sino que emplea *prototipos*, los casos más característicos, alrededor de los cuales se organizan, a distancias variables, otros miembros de la categoría. Así, el pájaro típico tiene alas, plumas y vuela, pero no todos los pájaros tienen estas propiedades, y hay animales, como por ejemplo el murciélagos, que tienen algunas de las propiedades de prototipo, pero no son pájaros.² Hemos indicado en otro lugar las consecuencias devastadoras que tiene este descubrimiento para la semiótica estructural (cf. Sonesson, 1989a; 1992b).

De particular trascendencia parece, en el contexto actual, la demostración hecha por Rosch (1973) de la identidad de naturaleza entre el prototipo y la configuración perceptiva, como fue concebida anteriormente por la psicología de la *Gestalt*. Pues la configuración es una totalidad de otra índole que la de la estructura: mientras la segunda

² Rosch hizo sus experimentos en inglés, lengua que no distingue entre «ave» y «pájaro». No queda claro por lo pronto, pero es probable que el español tenga dos *prototipos* en el dominio semántico donde otras lenguas se limitan a uno sólo. Cabe señalar también que, según Rosch, el *prototipo* corresponde a la *co-ocurrencia de rasgos más probables* en el mundo perceptivo. Basta introducir el término *antitipo* para caracterizar al otro extremo, la *co-ocurrencia de rasgos menos probables* en el mundo perceptivo, y tenemos la manera de redimir los diferentes «terminos complejos» y/o «neutros», «mediaciones», etc., del estructuralismo, que no se pueden defender lógicamente. Y precisamente, el murciélagos aparece bastante a menudo en los mitos en este papel (cf. Sonesson, 1988).

tiene como función principal la de diferenciar las partes, la primera tiende a borrarlas en favor del conjunto. Por otro lado, una estructura puede estar presente o no, pero la configuración, que se percibe ya que las condiciones de su surgimiento perceptivo están aproximadamente dadas, permite integrar las desviaciones como tantos detalles supplementarios.

De acuerdo al comentario de la misma Rosch, su concepto de *prototipo* corresponde a la noción más famosa de *idealtipo* que debemos a Max Weber. Siguiendo la interpretación de muchos epistemólogos (cf. Nyman, 1951), los pares conceptuales del tipo «clásico contra barroco», preconizados por Riegl y Wölfflin, y recientemente retomados por Floch (1986), están basados en *idealtipos*. Pero Rosch se equivoca al identificar los dos conceptos. En efecto, el *idealtipo* se distingue del *prototipo* en que el primero exagera los rasgos más característicos de su objeto, y en que puede contener contradicciones.³

La imagen de la botella y del tomate da lugar a una lectura a cuatro niveles de abstracción (cf. Sonesson, 1988; 1990b; 1992b):

Primero se perciben las oposiciones primarias entre las configuraciones, A y B, o sea el círculo y el rectángulo, de la cual el primero se acerca más a su prototipo. Como lo notaron ya los psicólogos de la *Gestalt*, las configuraciones co-presentes se determinan y se definen entre sí (cf. Sander & Volkelt, 1962). Son apoyadas, además, de manera redundante en la imagen por pares correlacionales de propiedades globales (fig. 7).

Una vez percibidas estas configuraciones y los rasgos en oposición que las confirman, entran en juego los detalles divergentes, o sea, las propiedades de tipo A en B, y las propiedades de tipo B en A. En los términos familiares del Grupo μ (1977, 1992), podemos decir que se introduce una ruptura de una norma a la vez global y local, creada por las dos configuraciones y por la estructura de oposiciones que las apoyan. Pero se trata de algo más que de una ruptura de la norma, pues hay inversión de los valores centrales de los elementos principales a un nivel de organización inferior (un poco como en el símbolo *ying/yan*; cf. fig. 7b).

³ Por ejemplo, un *idealtipo* de la Edad Media puede incluir rasgos que nunca coexistieron en la misma fase de esa época. Así el objeto del *idealtipo* no puede existir tal cual en la realidad; pero no queda claro en la obra de Rosch si el *prototipo* sí tiene existencia real. Para Weber, el *idealtipo* es un procedimiento muy artificial de las ciencias humanas; nosotros, sin embargo pensamos que se trata de una operación semiótica de todos los días.

En un tercer nivel se puede notar una serie de elementos en paralelismo o que contienen tales semejanzas entre A y B que no atañen más a A que a B, o viceversa. Estos elementos confirman simplemente la unidad de los miembros de la oposición (cf. fig.7c). Finalmente, hay divergencias suplementarias en relación a los niveles anteriores, que requieren de otros sistemas de interpretación, o que solamente se dejan justificar a nivel figurativo.

2.4. La generalidad del principio de oposición binaria

En resumen, hemos encontrando un tipo de imagen en la cual las oposiciones binarias son patentes. Un análisis de tipo bastante semejante lo hemos podido hacer de una de las numerosas obras de Marc Rothko que lleva el título «Sin título» (Sonesson, 1994b). Sin embargo, si las oposiciones binarias surgen nada más de un conjunto de configuraciones, muchas imágenes no se dejan asimilar al modelo en cuestión.⁴

El modelo se puede fácilmente extender para usarse también en el caso de imágenes que abarquen más elementos, y que no contengan aproximaciones obvias a las configuraciones elementales (Sonesson, 1990b; 1992b,c). En otros casos, sin embargo, no existe ni siquiera un conjunto de configuraciones bien demarcado dentro de la imagen; las unidades presentes son demasiado numerosas para que una oposición dominante sea fácil de descubrir; y muy a menudo el cuadro que corta los objetos identificados a nivel figurativo, también reduce la capacidad de significar de los campos que corresponden a los mismos objetos a nivel plástico. Entonces hay que proceder a enumerar todos los rasgos globales en los cuales el campo A se opone a los campos B y C juntos, luego las oposiciones entre A y B de un lado, y C del otro; y las propiedades que tienen A y C comparados con B. En todos los casos existen ciertas coincidencias: podemos tener, por ejemplo, correlaciones de colores, de formas, de homogeneidad, etc.

Importa insistir aquí a la vez en el cambio de naturaleza de la oposición binaria en casos como éste, y en el hecho que sigue teniendo su valor justo. La oposición cambia de naturaleza porque ya no es directamente perceptible en la imagen, sino se convierte en instrumento

⁴ Como tipo de imagen, la botella con tomate parece, desde nuestro punto de vista actual, comparable al «Desnudo», de Boubat, analizado por Floch (1986: 21ff).

heurístico de una interpretación ya mucho más rebuscada. No se puede negar su valor, porque es un hecho comprobado por la psicología de la percepción (en particular gracias a los trabajos de Garner y de James y Eleanor Gibson; cf. Gibson, 1969) que dos datos presentados en conjunto, que además comparten algunas propiedades, adquieren su identidad perceptiva a partir de las oposiciones que existen entre ellos. Pero no se puede presumir que tengan que ocupar siempre un nivel igualmente dominante en la organización de la imagen.

Ahora bien, existen casos en los cuales el principio de división binaria no solamente no aparece, sino que tampoco parece justificarse. Sin lugar a dudas, sería posible, si tuviésemos una infinidad de tiempo a nuestra disposición, dividir cualquier imagen en una cantidad muy grande de campos, y luego proceder a enumerar todas las oposiciones de rasgos que existen, entre uno de estos campos, de un lado, y todos los demás campos juntos, del otro, en todas las combinaciones posibles. Pero este procedimiento no solamente toma mucho tiempo; tiene algo de absurdo. Incluso si suponemos que se trate de modelar el comportamiento de un observador de imágenes sumamente atento, no cabe duda de que los límites impuestos al proceso de percepción le impiden tomar en cuenta la mayoría de las oposiciones binarias potencialmente presentes en la imagen. Y existen casos en los cuales hay buenas razones para suponer que son otras relaciones las que predominan en la percepción de las imágenes.

3. DE LAS DESVIACIONES A LA NORMA

Uno de estos casos se deja también concebir como un género de oposición, pero no, en primer lugar, entre las configuraciones presentes en la imagen, sino entre lo que esperamos ver y lo que realmente aparece ahí, como ya hemos visto en el caso de la inversión de papeles de Marilyn y de su galán en la publicidad Kindy.

Pensamos, por supuesto, en muchas de las imágenes analizadas con el modelo retórico elaborado por el Grupo μ (1977, 1992), que van de la botella, tomando el papel de los ojos en la cara del capitán Haddock, al gato que es, al mismo tiempo, una cafetera, pasando por el techo de la torre y la calle en perspectiva lineal que dan lugar a la misma forma geométrica en una pintura de Magritte. Según lo que pretende el Grupo μ , las figuras de retórica visual pueden ser clasificadas en las que son presentes o ausentes, y las que son conjuntas o disjuntas; pero en rea-

lidad, como lo hemos demostrado en otros lugares (Sonesson, 1996a; 1996b), todas las figuras suponen a la vez elementos que son ausentes y presentes, y existen varios grados de ruptura de la integración anticipada, así como diferentes tipos de relación entre los elementos mencionados.

3.1. Más allá de la noción de isotopía

Hay que empezar por liberarnos de la noción de isotopía, heredada de Greimas, que fue criticada en nuestras obras anteriores (Sonesson, 1988; 1999b) por no corresponder su definición formal ni a sus caracterizaciones intuitivas ni a su empleo efectivo en los análisis. En las obras de Greimas, la isotopía se define por la redundancia, la permanencia de rasgos ya presentes desde el principio; pero lo importante en la producción del sentido en general, y en los análisis, empleando la noción de isotopía en particular, es la dialéctica de lo que se espera que vaya a seguir y lo que eventualmente no sigue; y muchas veces se espera un cambio (que puede ser un cambio especificado, prescrito por el esquema), de manera que la ruptura viene de que nada cambia.

Claro es que, ya por sus consideraciones sobre las normas y las desviaciones, es un concepto del último tipo el que hubiera necesitado el Groupe μ (1977, 1992). Una noción de norma de este tipo aparece ya en los trabajos de la escuela de Praga, donde también tiene la ventaja de concebirse como una función social. A nivel primario, sin embargo, la norma concierne, no a las reglas de una sociedad particular, a la sociabilidad misma, el *Lebenswelt* de la fenomenología husserliana, o sea el mundo dado por supuesto, en tanto que esfera de la percepción así como de la interacción (cf. Sonesson, 1994a; 1996b). En este sentido, la norma debe entenderse sencillamente como lo que es más normal, lo que, en el transcurso de la vida de todos los días, no se pone en duda.

Según Worth (1974:209), la caricatura de David Levine que representa a Beckett como un buitre se puede concibir como una metáfora, y por lo tanto tiene la forma semiótica de la proporcionalidad según Lévi-Strauss: la imagen de Beckett tiene la misma relación con su semblante real como la que tiene nuestra actitud frente a las aves de rapiña con nuestra actitud frente a las obras de Beckett.⁵ Dicho de otra

⁵ Worth parece ignorar que una fórmula semejante es efectivamente usada por Peirce para definir la metáfora, como uno de los tres subtipos del ícono (cf. Sonesson, 1989a: II. 1.2.), pero en los dos casos nos quedamos sin saber cómo esa posibilidad se diferencia de la de rasgos sencillos, como, en el ejemplo presente, cuando se atribuye al dibujo el rasgo adicional de rapacidad.

manera, Beckett-como-buitre reúne dos funciones significativas, las dos icónicas, pero de diferente manera: la primera es una imagen, pero la segunda es un símbolo (en un sentido más cercano al de Goethe que al de Peirce), porque señala una propiedad abstracta que encarna parcialmente (cf. Sonesson, 1988:III.6; 1990a).

Al conjunto que resulta lo podemos llamar metáfora, así como lo propone Worth, teniendo en cuenta que por ser visual funciona de otra manera que lo que hace su homólogo verbal. Lo que es más importante, sin embargo, es que, contrariamente a lo que pretenden Worth, así como Wittgenstein y Peirce, la imagen se puede entender como una afirmación: en el caso presente, como una afirmación de la semejanza entre (el estilo de) Beckett y un buitre (Sonesson, 1996a).

3.2. La dimensión indexical en la retórica

El caso citado se parece a uno de los ejemplos predilectos del Grupo μ , una imagen de gato combinada con una cafetera, así como a la proyección realizada por Magritte de una cara sobre la parte inferior de un cuerpo femenino. En otro lugar (Sonesson, 1989a:I.2.5 y III.6) hemos estudiado en detalle otros ejemplos de la misma estirpe, como las frutas-y-verduras en forma de corona y el tarro-de-confitura creado por rebanadas-de-naranja, demostrando por una parte que al nivel de la expresión de la figura, constituida por otros signos más elementales, funciona de manera diferente, mientras que a nivel del contenido de la figura, su efecto semiótico es aproximadamente el mismo. Al nivel de la expresión se trata de una contigüidad o de una relación de (una) parte(s) a la totalidad, que en el texto antes citado hemos bautizado como una factorialidad; y los dos son casos de lo que, en la terminología de Peirce, se suele llamar la indexicalidad.

O más bien: según la manera en la cual se suele emplear esta terminología peirceana en la semiótica actual (por ejemplo, Nöth, 1977). Porque si analizamos los ejemplos de Peirce (como lo hemos hecho en Sonesson, 1989a:I.2.), vamos a ver, que al menos en la mayoría de los casos, no se trata de una contigüidad o factorialidad actualmente presente, sino de una relación que, por nuestro conocimiento del mundo, suponemos realizada en otro lugar. Retomando otro término de Peirce, vamos a llamar a esto una indexicalidad abductiva, porque está basada en regularidades habituales en el mundo de la percepción. Pero la contigüidad o factorialidad que produce sentido en las metáforas visuales

está creada por los signos mismos: por esto llamamos a este tipo indeixicalidad performativa. Debe quedar claro que, en este sentido, la indeixicalidad es el principio mismo de la percepción.

En lo que el Grupo μ llama figuras disjuntas y conjuntas podemos ver diferentes grados de contigüidad y de factorialidad. Hay contigüidad cuando los dos elementos que aparecen juntos son considerados, en el mundo de la vida cotidiana, como objetos distintos. Hay factorialidad cuando se trata de elementos sacados de diferentes objetos del mundo de la vida reunidos en el mundo de la imagen, como el gato y la cafetera, o de elementos de un objeto del mundo de la vida, que forman un conjunto identificado como otro objeto, como el tarro-de-confitura formado por rebanadas-de-naranja. Dentro de la contigüidad, sin embargo, también existen diferentes grados de integración: fuera de una imagen publicitaria, una corona y una botella de ginebra no aparecen juntas muy a menudo en la vida de todos los días; pero si una botella de aperitivo aparece, encima de un montón de hielos, ubicada, no en un cubo para hielo, sino en el Coliseo, el efecto no resulta solamente de la presencia del Coliseo, pero también de la ausencia del cubo para hielo, que forma parte de un conjunto de objetos muy a menudo combinados en la vida ordinaria (fig. 8; v. Sonesson, 1996a; 1996b). En todos estos casos se puede decir que, de una manera más o menos decisiva, la figura depende a la vez de objetos presentes que no fueron anticipados y de objetos ausentes que si fueron anticipados.

3.3. De la oposición a la identidad

Al nivel de contenido, la metáfora visual resulta muy a menudo la aserción de una equivalencia. Puede ser una equivalencia orientada, como cuando la publicidad B&W sugiere que sus frutas y verduras se parecen a una corona, más bien que lo contrario; o al doble sentido (en los dos sentidos), como cuando Magritte afirma la identidad entre una cara y la parte inferior de un cuerpo femenino. Pero la naturaleza de la equivalencia también es modificada por las particularidades del signo específico llamado imagen. Suponiendo que hay algo que se puede llamar los últimos constituyentes de la imagen, no se comparan ni con las unidades de la primera articulación de la lingüística, ni con las de la segunda articulación, porque como los últimos, no tienen sentido por sí mismos cuando están aislados, pero una vez integrados al conjunto de la imagen, cada elemento lleva dentro de sí una parte del significado total, contrariamente a lo que pasa con los fonemas. Por ejemplo,

en las dos lecturas de la imagen de Magritte, los dos puntos superiores simétricamente ubicados tienen un sentido parcial: una vez como ojos, otra vez como pezones (cf. Sonesson, 1989a: III.4.3.). Pero esta propiedad no se traduce necesariamente a la metáfora: por afirmar la semejanza entre la cara y la parte inferior del cuerpo, Magritte no sostiene obligatoriamente el parecido de unos ojos con unos pezones.

Aunque el resultado es una afirmación de semejanza, lo que la produce puede ser una oposición. En unos casos, se trata de una relación de pura alteridad: los elementos integrantes son nada más diferentes, como son el gato y la cafetera, y también la corona y la botella de ginebra, si hacemos abstracción del hecho de que, en nuestra cultura, el primer objeto forma parte de un grupo de cosas que tienen gran valor económico y, sobre todo, simbólico, y el otro no. Desde este último punto de vista, la botella y la corona realizan términos contrarios culturalmente valorizados. Forman, por lo tanto, una figura retórica más fuerte que los términos contrarios que no tienen ningún valor cultural específico, como, por ejemplo, si un objeto normalmente rojo se representa en azul. Más fuertes aún son los objetos que realizan términos contrarios que son universales antropológicos, como la oposición entre hombre y mujer, o entre niño y adulto, como el ejemplo de la niña con boca de hombre adulto creado por Inez van Lamsweerde (cf. Sonesson, 1996a). Del mismo tipo podría ser la oposición entre rasgos pictóricos y plásticos, tal como en el ejemplo citado por el Grupo μ (1996; en respuesta a Sonesson, 1996a), «El pájaro» de Brancusi, que representa una cosa ligera, o sea un pájaro, por medio de materiales pesados, el mármol y el bronce. Pero ni siquiera aquí se trata de una contradicción en el sentido lógico, que probablemente no puede existir en una imagen. Nada más entre una imagen y su título puedo haber contradicción lógica, como, por ejemplo, en «Ceci n'est pas une pipe» de Magritte, según una de las interpretaciones posibles.

Aquí encontramos de nuevo la oposición, aunque a otro nivel de la organización de la imagen. Las oposiciones binarias de la fonología son comparables a las contradicciones lógicas, mientras las oposiciones del tipo revelado por el modelo de Greimas son, en la mayoría de los casos, meros términos contrarios. Aquí, en muchos casos, no llegamos ni siquiera a los contrarios: entre el gato y la cafetera hay solamente alteridad. Pero cuando hay oposición, resulta a la vez *in presencia o in absencia*: hay oposición en la boca de hombre adulto y la niña, pero también, y finalmente sólo en el contexto de la oposición

entre las otras partes de hombre adulto que faltan en la imagen, y la boca de la niña que también faltan ahí.

El resultado, en la percepción, es muchas veces, no una oposición, sino una identidad: directamente, en la imagen de Magritte donde la torre y la calle se parecen por la forma; y de manera más indirecta, cuando, por ejemplo, el Coliseo resulta capaz de tomar el lugar de un cubo para hielo. Pero ya sabemos, por la fonología, que una oposición es una diferencia sobre una base de semejanza: resulta normal que la operación opuesta, la identidad, que debe ser entonces una semejanza sobre la base de una diferencia, también forme parte del repertorio de la semiótica.

3.4. Dos operaciones retóricas más

La retórica, en tanto que ruptura de expectativas basadas en el mundo dado por supuesto, se funde también en otras dimensiones, aparte de la integración y la oposición. Otra dimensión concierne al nivel de ficción: suponiendo que la función pictórica es un tipo de ficción particular, hay que admitir que, cuando los Cubistas introdujeron objetos reales, como boletos de metro o asientos de sillas, en sus composiciones, no solamente mezclaron materiales de diferentes tipos, como lo afirma el Grupo μ , sino que también rompieron con el principio de nivel de ficcionalidad homógeno. Se produce también esta ruptura en la otra dirección, como por ejemplo en ciertas de las imágenes de la publicidad «Absolut Vodka», donde la configuración que recuerda la forma de la botella característica del producto en cuestión, no aparece directamente en la imagen, pero resulta de una combinación de objetos realmente representados, como un farol de calle y unas prendas colgadas de unas cuerdas a través de la calle.

Hay que tomar en cuenta también una dimensión directamente social de la retórica visual: se puede romper con las normas de una correlación entre cierta categoría de construcción, cierta categoría de función, y cierta categoría de circulación. En el siglo pasado, la obra de arte era, en el caso ideal, un objeto construido mediante color al óleo, distribuido por los canales de las galerías y museos, con la intención de producir una experiencia de belleza. El modernismo en el arte ha consistido en romper de diversas maneras nuestras expectativas de una correlación entre estas categorías. Desde una perspectiva opuesta, la publicidad Benetton rompe con nuestras expectativas sobre la

publicidad, enseñándonos imágenes de prensa en un lugar donde esperamos imágenes publicitarias.

En estos últimos casos, la oposición ya no parece ser el instrumento fundamental de la producción de sentido en las imágenes.

4. OPOSICIONES COMO ESTRATEGIAS INTERPRETATIVAS

Hemos sugerido que las oposiciones binarias de las imágenes, en la medida en que las haya, en lugar de ser estructurales, son de naturaleza de configuraciones o, más en general, de prototipos. Hemos demostrado que una vez percibidas pueden funcionar como normas locales, a partir de las cuales otros elementos de la imagen aparecen como desviaciones. Muchas veces, según hemos indicado, tienen una función regulativa en relación a significaciones ya constituidas, en lugar de producir un sentido nuevo. En otros casos, aparecen en un nivel más bajo de la organización de la imagen, tal vez dominadas por otros principios de organización. Finalmente, parece haber casos en los cuales no contribuyen de manera alguna a la manera de ordenar las configuraciones en la imagen.

Dentro de la psicolingüística se habla de «estrategias perceptivas» que son aplicadas por el oyente a la interpretación de las oraciones de su lengua natal. Confrontado a una oración, el oyente trata primero de entenderla partiendo del presupuesto de que realice el orden de palabras más común en su lengua, (por ejemplo, sujeto, verbo, objeto). Si no da resultado, aplica otras hipótesis, siguiendo cierto orden de preferencias. En la psicología cognoscitiva y la inteligencia artificial, se afirma también la naturaleza procesual de todo tipo de conocimiento. Se trata, en los términos greimasianos, de la manera en la cual se organiza la competencia interpretativa del sujeto competente.

Encerrado en el círculo de la interpretación, el sujeto competente tiene buenas razones para tratar de aplicar, como uno de sus primeros recursos, la estrategia de división binaria. Pero si falla, no cabe duda de que dispone de otros métodos para demostrar la cuadratura del círculo —o al menos, para circunscribirla—. La ruptura de las normas, con o sin oposiciones, también forma parte de los recursos de interpretación de los cuales dispone el sujeto de percepción. Al fin y al cabo, la estrategia binaria se concibe mejor como uno de los muchos instrumentos de interpretación contenidos en la caja de herramientas de la retórica visual.

Referencias bibliográficas

- FLOCH, J-M. (1984). *Petites mythologies de l'œil et l'esprit*. París: Hadès.
- (1986). *Les formes de l'empreinte*. Périgueux: Pierre Fanlac.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. (1983). *L'image manipulée*. París: Edilig.
- GARDNER, H. (1973). *The quest for mind. Piaget, Lévi-Strauss, and the structuralist movement*. New York: Knopf.
- GAUTHIER, G. (1979). *Initiation à la sémiologie de l'image*. París: Edilig.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes*. París: Seuil.
- GIBSON, E. (1969). *Principles of perceptual learning and development*. New York: Apeleton-Century-Crafts.
- GROUPE μ (1977). *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles: Complexe.
- (1992). *Traité du signe visuel*. París: Seuil.
- (1996). «Rhétorique du visible. Introduction». *Protée* 24:1, 5-14.
- LÉVI-Strauss, C. (1975). *La voie des masques I-II*. Geneva: Skira.
- NÖTH, W. (1975). *Semiotik*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
- NYMAN, A. (1951). *Gränsbegrepp och renodling inom vetenskapen*. Lund: Gleerups.
- ROSCH, E. (1973). «On the internal structure of perceptual and semantic categories». En, Th. Moore (ed.), *Cognitive development and the acquisition of language*, 111-114. New York & London: Academic Press.
- (1978) «Principles of categorization». En *Cognition and categorization*, E. Rosch & B. Lloyd (eds.), 27-48. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Ass.
- SANDER, F. & VOLKELT, H. (1962). *Ganzheitspsychologie*. München: Verlag C.H. Beck.
- SAINT-MARTIN, F. (1987a). *Sémiologie du langage visuel*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- (1994). «Avant-propos. Pour en finir avec la mûrite de la peinture». *Nouveaux Actes Sémiotiques* 34-36, 1-4.
- SONESSON, G. (1987). «Notes sur la macchia de Kandinsky; le problème du langage plastique». *Actes sémiotiques: le Bulletin* X, 44, 23-28.
- (1988). *Methods and models en pictorial semiotics*. Reporte 3 del Proyecto de semiótica. Universidad de Lund, Suecia (mimeografiado).
- (1989a). *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the interpretation of the visual world*. Lund: Lund University Press.
- (1989b). *Semiotics of photography. On tracing the index*. Reporte 4 del Proyecto de semiótica. Universidad de Lund, Suecia (mimeografiado).
- (1990a). «Rudimentos de una retórica de la caricatura». En *Investigaciones Semióticas III. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, II, 389-400. Madrid: UNED.

- (1990b). «Cuadraturas del círculo hermeneútico. El caso de la imagen». En *Actas de las Jornadas de semiótica visual, Bilbao, 1990* (en prensa).
 - (1992a). «The semiotic function and the genesis of pictorial meaning». En *Center/Periphery in representations and institutions. Proceedings of the 3rd Annual Meeting and Congress of The International Semiotics Institute (Imatra, Finland, July 16-21, 1990)*, E. Tarasti (ed.), 211-156. International Semiotics Institute.
 - (1992b). «Comment le sens vient aux images. Un autre discours de la méthode.» En *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, M. Carani (ed), 29-84. Québec: CELAT/Septembrion.
 - (1992c). *Bildbetydelser*. Lund: Studentlitteratur.
 - (1993). «Pictorial semiotics, perceptual ecology, and Gestalt theory». *Semiotica* 99: 3/4, 319-399.
 - (1994a). «Semiotique visuelle et écologie sémiotique». *RS/SI* 14: 1/2, 31-48.
 - (1994b). «Les rondeurs secrètes de la ligne droite». *Les Nouveaux Actes Sémiotiques* 34/35/36, 41-76.
 - (1996a). «Le silence parlant des images». *Protée* 24:1, 37-46.
 - (1996b). «An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics». *Semiotica* 109-1/2, 41-140.
- THÜRLEMANN, F. (1990). *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunsthistorie*. Köln: DuMont.
- WORTH, S. (1974). «Seeing metaphor as caricature». *New Literary History* VI:1, 195-209.

Figura 1



Figura 2

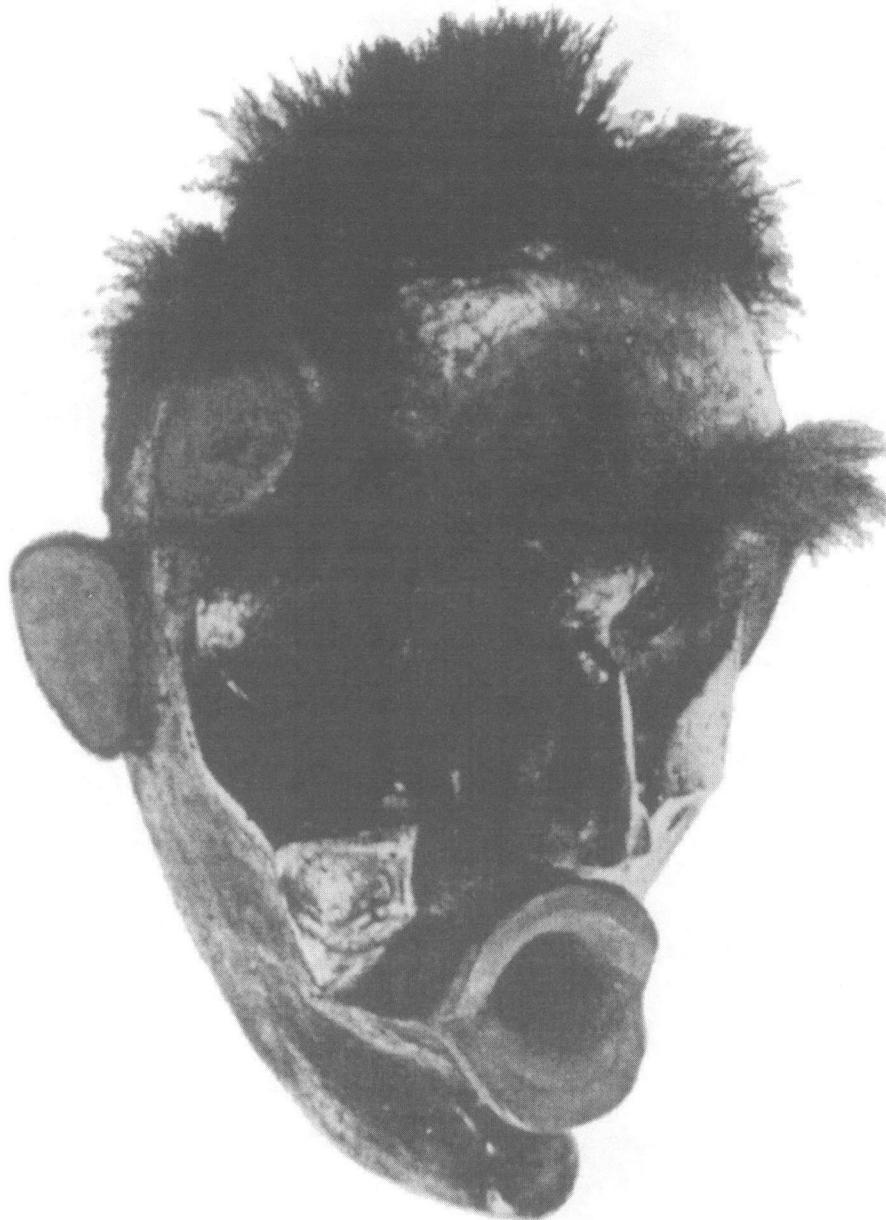


Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

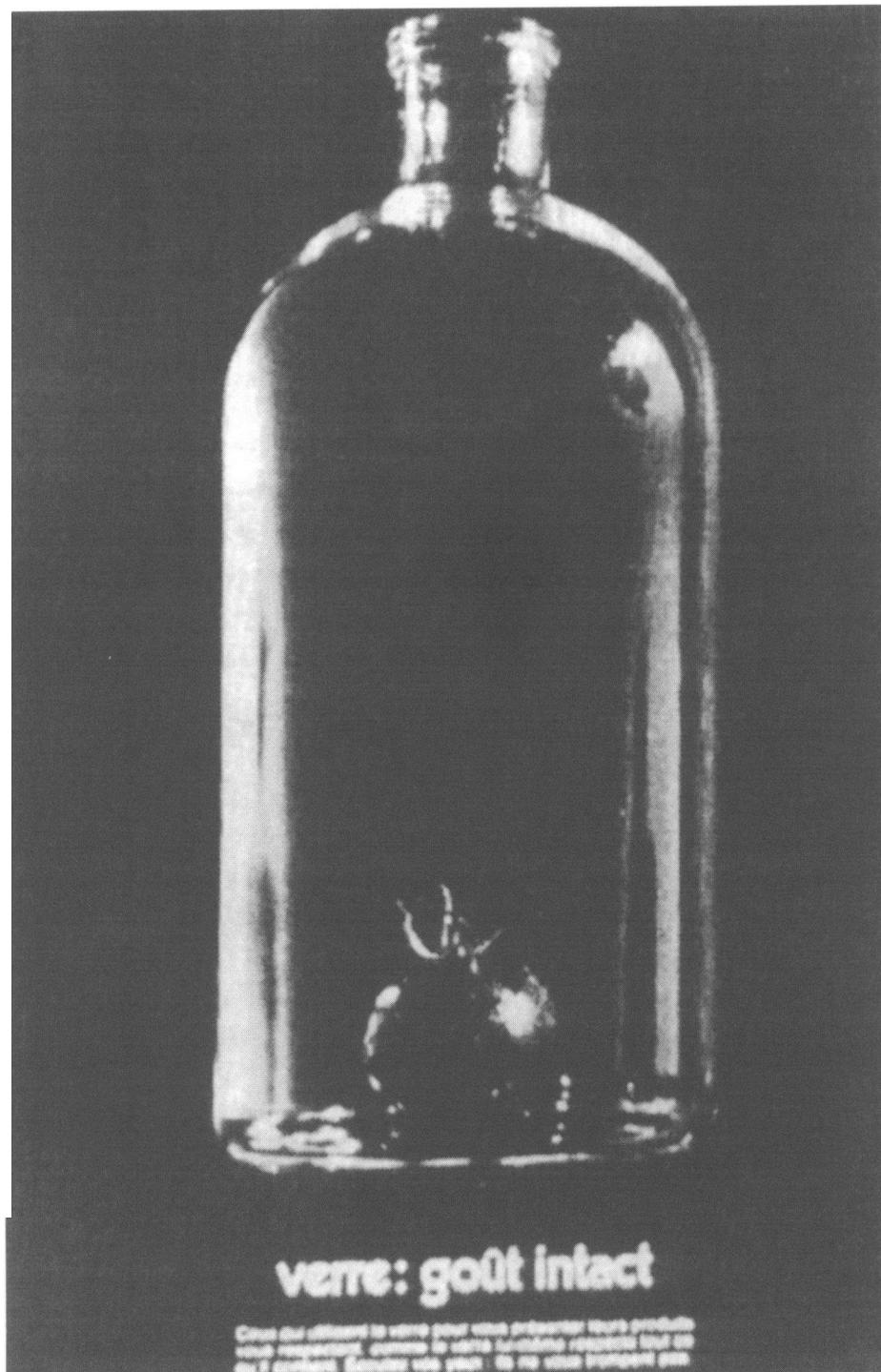


Figura 7



UNIQUE FROM TORINO, ITALY, ALL THE WORLD OVER

RESEÑAS

EL CANON OCCIDENTAL

Harold Bloom

(Barcelona: Anagrama, 1995, 588 páginas)

No hace mucho ha salido en castellano la versión del libro de Bloom, y Francisco Rico ha declarado al respecto: «Es un poco paleto esta manía que hay ahora... Cánones ha habido siempre... Las cosas tienen que venir de fuera para que nos fijemos en ellas» (*El País*, 30-XII-1995). En efecto la idea de un *canon* literario ha estado vigente siempre, pues siempre han operado en la realidad literaria preceptos o normas y de la misma manera sin interrupción ha habido conciencia de nombres y series de autores.

Harold Bloom vacila, y si muchas veces viene a decir que Shakespeare es «el más grande escritor que podremos llegar a conocer», otras enumera cómo «Shakespeare y Dante son el centro del canon», y enuncia así: «El canon occidental *es* Shakespeare y Dante». Incluso añade esta afirmación muy arriesgada: «Shakespeare... es mucho más importante para la cultura occidental que Platón y Aristóteles, Kant y Hegel, Heidegger y Wittgenstein».

Se trata en definitiva de subrayar la autonomía y la primacía de lo estético, y de subrayar asimismo la primacía de lo occidental; los economistas hablan hoy del relieve mundial de potencias que no son sólo las occidentales, y nuestro autor parece querer defender el primer lugar que debe tener lo propio: ante la concurrencia de tradiciones culturales en el mundo de hoy, Harold Bloom alza su voz a la defensiva en pro de lo occidental.

Cree Bloom que está «bastante solo al defender la autonomía de la estética», e insiste en su alegato un tanto elitista y conservador: primacía de lo artístico y primacía desde luego de lo occidental. «La gran literatura —proclama— insiste en su autosuficiencia ante las causas más nobles: el feminismo, la cultura afroamericana y todas las demás empresas políticamente correctas de nuestro tiempo». Como decimos se trata de un pensamiento un poco a la defensiva y conservador: la literatura no posee sino valor inmanente («el estudio de la literatura... no salvará a nadie,... no nos hará mejores»), y desde luego el núcleo canónico de la literatura se halla en las letras de la tradición occidental, en Shakespeare y Dante.

Si lo canónico es lo occidental shakespeareano entonces las obras valen por lo universal, pues lo canónico es lo occidental con valor artístico universal, y así «la universalidad» es «la cualidad fundamental del valor poético». Estamos ante una afirmación ensimismada: lo canónico es lo occidental, y el valor poético reside en esta cualidad universal de lo occidental. La tesis fundamental de Bloom no deja de ser un tanto ensimismadamente conservadora y a la defensiva.

Ante el problema planteado por Bloom de la idea del «canon» literario y de la explicación «universal» de los valores poéticos, creemos que desde un punto de vista técnico debe postularse:

1. La palabra *canon* ha de ser entendida en dos sentidos con que la define por ejemplo el *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* (1927), o sea, como «regla o precepto» y como «catálogo o lista».

2. En tales sentidos los estudios literarios nunca han dejado de operar con esta idea del canon literario, por ejemplo Miguel Herrero García tiene un libro sobre las *Estimaciones literarias del siglo XVII*, en el que en efecto se subraya el catálogo o lista de los «valores nacionales fuera de toda discusión y unánimemente acatados» en «la mentalidad general del siglo XVII en materia literaria»: esos valores son «*La Celestina* y *Garcilaso*».

Además el canon literario en tanto «preceptiva» siempre lo han tenido presente los estudiosos, quienes por ejemplo se han ocupado así de la preceptiva dramática de la «comedia» española, etc.

3. Nosotros creemos que la lengua o la literatura contienen universales, pero que explicar una u otra sólo por ellos supone perder bastante riqueza empírica. Unas lenguas u otras y unas obras u otras no son intercambiables porque coincidan en rasgos genéricos y universales: lo lingüístico y lo literario es particular y específico.

Sin salir de Shakespeare podemos exemplificarlo. En *Un sueño de la noche de San Juan* el jugo de una flor puesto en los ojos de Titania le hará «perseguir con el alma enamorada» a la primera cosa que mire al despertar, y así en efecto «se despertó Titania y al momento se enamoró de un burro»; tal idea de la accidentalidad del objeto amoroso es la misma que —partiendo de Shakespeare— toma García Lorca, quien sobre todo en *El público* reclama la legitimidad del amor hacia cualquiera de sus objetos de deseo: el amor homofílico resulta así aceptable. Pues bien; la convergencia de motivos entre el poeta granadino y el autor inglés no hace que debamos explicarlos sólo por su expresión de un anhelo universal (o que se supone universal) del corazón humano, sino que debe llevarnos a entenderlos más allá de esa convergencia en tanto autores distintos: *Un sueño de la noche de San Juan* no es *El público* pese a su parcial coincidencia temática en un universal literario del contenido. Por supuesto estas obras no resultan intercambiables entre sí y diluibles en su analogía genérica, lo mismo que no son intercambiables con la pieza musical convergente de Purcell *The Fairy Queen*.

4. En definitiva cabe decir que en las ciencias culturales o del espíritu no son adecuadas tanto las explicaciones genéricas cuanto las específicas, como bien supo la filosofía alemana. El paralelismo elocutivo con insistencia aparece lo mismo en *Así que pasen cinco años* de Lorca que en *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, pero por esta analogía en lo general esas obras no quedan explicadas según conviene respectivamente.

Desde luego el libro presente de Harold Bloom merece más comentario, pero aquí quedan esbozadas algunas cuestiones. En todo caso coincidimos con el espíritu de lo dicho por el prof. Rico: la idea de un «canon» literario nunca ha estado ausente de los estudios literarios.

TEORÍA DE LA LECTURA LITERARIA (I. FRENTE A LA LECTURA HISTÓRICA).

Manuel Cabada Gómez

(Madrid: Altorre, 1994)

Laura Serrano de Santos

En este su quinto libro, el teórico sigue profundizando en aspectos ya insinuados, a la vez que ilumina y sitúa dentro de su aparato teórico cuestiones absolutamente nuevas. La guía de su pensamiento se mantiene desde hace veinte años: la *diferencia entre Literatura e Historia*, —que no se percibe tan netamente, cuando se cae en la historicismo (caso de Salman Rushdie y otros)—, y la *lectura* como fin último de la Literatura.

Sin embargo, la evolución teórica que ofrece ese libro es evidente. Tras el estudio de las diferentes formas de lectura literaria que ya estableciera Cabada Gómez en 1980 —cultura y culta—, en 1982 —humanista, marxista, esteticista y antiestética—, en 1989 —imitación, reflejo o expresión y significación—, el autor las fija en su artículo de 1992 —clásica, romántica y moderna—, preludio de este libro final.

La obra densa y espesa, como corresponde al género «teoría», divide sus 199 páginas en 5 bloques: I. FUNDAMENTOS DE LA LECTURA LITERARIA (52 párrafos), II. LA LECTURA LITERARIA CLÁSICA (7 párrafos), III. LA LECTURA LITERARIA ROMÁNTICA (24 párrafos), IV. LA LECTURA LITERARIA MODERNA (12) y V. LA LECTURA LITERARIA COMPARADA (27 párrafos). La lectura de este libro puede llevarse a cabo de manera inusual, prescindiendo de la seriación ordenada (página por página) que requieren otro tipo de obras. Pueden leerse los párrafos en orden arbitrario, ya que en sí mismos constituyen una unidad de sentido. El índice formado por 8 páginas conforma, a su vez, una síntesis perfecta de lo que el pensador reúne y aporta.

El que se acerque a este estudio debe poseer unos conocimientos básicos de Semiótica, Lingüística (incluida la Pragmática) y Teoría de la Literatura (incluida la Desconstrucción), puesto que se manejan a lo largo de la obra conceptos pertenecientes a estas disciplinas y que se dan por conocidos, sin tener que echar mano de todo el aparato bibliográfico del que puede dar cuenta un buen manual. Lo que no excluye su aprendizaje por la relación original que efectúa el autor (posible caso del alumno universitario), si bien la novedad del concepto escondería la novedad de su planteamiento, fruto de la evolución de un pensamiento teórico de dos décadas de obra callada.

La *Teoría de la Lectura Literaria* divide la percepción de la Literatura en tres tipos de lectura (bloques II, III y IV): la *lectura clásica*, propugnada por Aristóteles y ampliada genéricamente por Quintiliano, reúne en sí los conceptos de *autoridad*, *valor genérico* y *verosimilitud*, y ha sido la forma de lectura que más ha durado («veintitantos a contar desde Aristóteles»). La *lectura romántica*, que se inicia a finales del XVIII, es, sin duda, la más compleja, pues, merced a ella, se estrecha el grado de solidaridad entre la Literatura y la Historia y, además de dar lugar al polémico *realismo*, se subdivide en variantes como la *lectura biografista*, *estilística*, *sicoanalítica*, *marxista*, *moralista* o *fundamentalista* y *feminista*, como quiera que todas ellas convergen en la *homogeneidad* pretendida del sujeto histórico como *creador*. A esta lectura le son propios los conceptos de *creador*, *valor genético* y *autenticidad*.

Por último, la *lectura literaria moderna* es la que actualmente prima y a ella le pertenecen los criterios de *escritor*, *valor autógeno* y *ficción* (*verbum* más que *logos*, como ya dijese Cabada Gómez en 1982).

En este marco, cuya complejidad manifiesta se desentraña por su propia comprensión, el teórico resuelve y sitúa, dentro de la lectura literaria que le es propia, problemas que son constantes dentro del área de la Teoría de la Literatura: el problema de la Lírica como ajena a la lectura clásica, pero perteneciente a la romántica (pese a los intentos de Batteux). La lectura literaria de Platón como visionario privilegiado de la lectura literaria posterior. El caudal aportado por Quintiliano como complementario tradicionalista de Aristóteles. La confusión entre lectura histórica y literaria y la responsabilidad que en ello han tenido las funciones del lenguaje de Jakobson, vigentes en el ámbito *comunicacional* (histórico). La situación dentro de la específica lectura literaria romántica marxista de Brecht («erróneamente acusado por Luckács de formalista»), de Bajtín (leído posteriormente por Kristeva de manera formalista, lo que implica una lectura moderna como ficción que hace posible la intertextualidad) y de Marx. A ello se añaden ejemplos constantemente comentados de lecturas literarias efectuadas sobre Berceo, *El Quijote* o el Romancero.

Y, como Cabada Gómez (1980) lleva tiempo defendiendo que la lectura literaria es la aportada por la Institución académica, sitúa las distintas áreas metodológicas dentro de la lectura literaria de la que se nutren. Así, la Retórica, como disciplina del habla elocuente y del patrón que ha de seguirse, proviene de una lectura literaria clásica establecida. La Estilística y su variantes (Sociología, Psicoanálisis, etc...) y el Historicismo que conlleva la Filología se corresponden con una lectura literaria romántica, y, por último, la lectura la literaria moderna como tan sólo lingüística y, por ello, textual, abastece los métodos construcciónistas (formalistas, estructuralistas y funcionalistas) o desconstrucciónistas.

Sin embargo, el carácter mítico, propio de la Literatura, que posibilita el cambio de lectura literaria de una obra, hace posible también el cambio de interpretación («lectura sofisticada», según Cabada Gómez), es decir, la propia crítica literaria desajustada. Y esto que ya se ve en los intentos vanos de Batteux de defender la Lírica como imitación, persiste actualmente en la crítica contemporánea en los casos concretos de Genette y Hamburger, que «creen ver en la moderna ficción la recuperación de la clásica imitación» (Cabada Gómez, 1994: 197).

Así pues, si Barthes en *El Susurro del Lenguaje* se quejaba de que «desdichadamente, la lectura aún no ha encontrado su Propp o su Saussure», no es hora ya de lamentos, sino de ponerse a leer este libro muy despacio para poder pensarlo bien.

LA MUSA DE LA RETÓRICA. PROBLEMAS Y MÉTODOS DE LA CIENCIA DE LA LITERATURA

Miguel Ángel Garrido Gallardo

(Madrid: C.S.I.C., 1994, 284 páginas)

Como es sabido, Miguel Ángel Garrido identifica Ciencia de la Literatura, Teoría de la Literatura y Semiótica Literaria. En este último libro no ha variado de posición: a este respecto su postura ha sido suficientemente debatida, razón por la cual no voy a insistir.

Dicho esto, *La musa de la retórica* representa a nuestro juicio uno de los últimos desarrollos en la filología hispánica, que guarda estrecha relación (con independencia de origen) con la Estilística del Texto rusa y la Retórica en cuanto se refiere al problema de la composición. La Poética rusa, y en particular la nueva dirección de la Estilística del Texto, tienen como principal problema o centro de interés la composición cuya teoría en la escuela rusa hunde sus raíces en la Retórica antigua y en la contemporánea. Esto es lo que hace Garrido Gallardo de forma explícita desde el título.

Otra característica aquí visible de los últimos trabajos de Garrido Gallardo —que me atrevería a considerar como una constante en su obra— es la de unir, reconciliar posturas, integrar y no querer «acabar» con otras líneas teóricas. Además, en sus diferentes publicaciones subyace el interés en el acercamiento, la aproximación al texto concreto. Si trata de la enseñanza de la literatura dirá que hay que acercar los textos a los alumnos, que la misión que más urge es la de crear lectores. Esta búsqueda de los mejores caminos para acercarse a los textos, a la literatura, implica amor a los mismos, significa proteger, cuidar el texto de todos los lectores para no matar el texto del autor. Significa también no modificar la fuente en función de las lecturas que en determinado momento o lugar queramos hacer. En suma, no dejarse arrebatar por la estrategia semiótica la dimensión humanista de todo estudio literario.

Dos son las líneas que definen a mi juicio, el carácter de esta obra. La primera se refiere a su configuración, la segunda a la huella característica que le imprime su autor. La obra es fruto de una investigación original realizada en confrontación con todo lo nacional o foráneo, antiguo o moderno que conocemos sobre las cuestiones estudiadas. Es aportación, sí, pero integradora, abierta y receptiva.

La peculiaridad autorial de la que hablaba antes radica en la doble faceta de Garrido Gallardo: la de investigador y docente. La investigación que nos presenta parte de una referencia física inicial bien significativa: una *pintada* en los muros de una Facultad de Filología. No es casualidad la preocupación que se muestra por poner la semiótica literaria al servicio del entrenamiento en el lenguaje a través de esa encrucijada fundamental que es la literatura.

Por lo demás, como es habitual en los trabajos de Garrido Gallardo, aquí puede también presumir de compaginar claridad y profundidad expositiva.

El trabajo que aquí y ahora nos ocupa revela, pues, su posición científica de siempre, la de su *Introducción a la teoría de la literatura* (1975) o sus *Estudios de semiótica Literaria* (1982), sólo que ahora son fruto del estudio y reflexión de un profesor e investigador con muchos años de trabajo y experiencia sobre sí que le legitiman para adoptar una posición más distante y así poder observar los hechos como son, sin convertirse en actor apasionado como otrora, lo que imprime a todo el conjunto unas señas de madurez y profundidad nuevas.

Quisiera llamar la atención sobre el subcapítulo de la *Introducción*, «La literatura en la enseñanza del lenguaje» y el capítulo *Los caminos actuales de la Teoría literaria en el mundo: España e Iberoamérica*. El autor dedica este segundo a la exposición de las aportaciones de los investigadores hispánicos, revisando los últimos trabajos publicados y presentando los que están en curso. ¿Podríamos encontrar una exposición más objetiva y acogedora que ésta? En un mundo donde son tan frecuentes las exclusiones sectarias, esta actitud ética se convierte en mérito científico singular.

«La literatura en la enseñanza del lenguaje» comienza así: «¿No es la enseñanza de la Literatura algo inútil a estas alturas? ¿No es algo que carece de toda justificación en las sociedades avanzadas que miden todo en términos de eficacia? ¿No será el estudio de la Literatura una de esas dedicaciones de las antiguas Humanidades que ya no encuentran lugar en los «activos» *curricula* de los modernos planes de estudio? ¿Por qué hablar de Literatura en esta época del dominio de lo audiovisual?» (pág. 15). Garrido responde: «La Lingüística es la disciplina que estudia la lengua y estudiar la lengua es mejorar la capacidad de leer (entender) y expresarse, es, en definitiva, mejorar la calidad personal de las personas» (pág. 16).

Con las señales dadas, no pretendo haber ofrecido una reseña en sentido estricto del libro, que trata numerosas y profundas cuestiones de la Teoría y la Semiótica literaria actual (género, Pragmática, etc.). A este respecto, creo que no se puede evadir la lectura directa. Diré tan sólo que el núcleo doctrinal se advierte especialmente en el subcapítulo «Condiciones para una semiótica (verdaderamente) literaria» que concluye: «Postulo que hay que seguir restituyendo sentidos, investigando contextos, aceptando diversas estrategias semióticas y plurales metodologías científicas. No es buen camino estar en el vacío, ni estar en el secreto —y, mucho menos, estar en el truco—, invito (me invito) a no prescindir del misterio. Así seguiremos estudiando (haciendo) literatura... Y no tecnocracias» (pág. 107).

***BAJTÍN Y LA LITERATURA. ACTAS DEL
IV SEMINARIO INTERNACIONAL
DEL INSTITUTO DE SEMIÓTICA
LITERARIA Y TEATRAL***

**José Romera Castillo, Mario García-Page y
Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.).**

(Madrid: Visor Libros, 1995, 459 págs.)

El presente volumen¹ de 459 páginas es una muestra más del poder de convocatoria originado por los Seminarios Internacionales del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, que, anualmente, dirige el profesor Romera Castillo.

Por cuarta vez, la dirección ha tenido que atender la participación de renombrados investigadores y de otros, más jóvenes, con la actitud generosa y abierta, que caracteriza al interés común que los reúne: la Semiótica.

¹ Reseñado por Darío Villanueva, en *ABC Cultural* 201 (1995), 13.

El libro titulado *Bajtín y la Literatura* (1995), que corresponde al número 19 de la Biblioteca Filológica Hispana de la editorial Visor/ Libros, es la suma de dos sesiones plenarias, siete ponencias y treinta y cuatro comunicaciones presentadas dentro del IV Seminario Internacional, que tuvo lugar en la UNED del 4 al 6 de julio de 1994.

A ello se ha de añadir la presentación y el apéndice final (selecta bibliografía) del propio Romera Castillo, que conforman los umbrales donde el anfitrión se sitúa en torno a sus invitados (participantes) y a su homenajeado (Bajtín).

Las sesiones plenarias tuvieron como conferenciantes a dos plenaristas de la talla de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, cuyos trabajos dedicados a Bajtín, fuera del presentado en este Acto, se computan en veinticuatro y veintitrés respectivamente. Lo cual, es indicativo de su autoridad como expertos. Hecho probado por los comentarios y citas referidas a su estudio sobre Bajtín, que se encuentran, de continuo, en ponencias y comunicaciones.

La exposición de Zavala podría ser resumida como la semiótica de la certeza de lo inaprensible por su ingreso en el *gran tiempo* (considerado también por Sánchez-Mesa). De ahí, que su visión de Bajtín desde una óptica deconstrucciónista avale sus juicios sobre el signo abierto. En Sánchez-Mesa, el signo *fugitivo* se tornará signo *íntegro* (por *integrador*). A su teorización, se añaden referencias a las *Cartas colombinas*, a la mujer en Valle-Inclán y Sor Juana Inés de la Cruz, que se constituyen exponentes ideológicos de su interpretación bajtiniana.

El trabajo de Augusto Ponzio analiza el significado del silencio y el sonido, de lo verbal y no verbal, desde una semiótica más específicamente lingüística, en tanto comunicacional. Y su homenaje a Bajtín, lo es desde una perspectiva saussureana y barthesiana, lo que abunda en la polémica sobre las relaciones de Bajtín y los estructuralistas, que otras aportaciones subrayarán.

Los siete ponentes que se suman a la «fiesta bajtiniana» (en palabras de Gavaldà Roca) son los profesores Garrido Gallardo, Beltrán Almería, Vicente Gómez, Huerta Calvo, Abad, Colaizzi y Rodríguez Monroy.

Garrido Gallardo analiza a Bajtín insistiendo en el gran protagonismo que tienen los géneros literarios en la obra del teórico ruso. Estudio complementado por la comunicación de Cabanilles Sanchis.

Beltrán Almería acierta, a nuestro juicio, plenamente al asignar a Bajtín la reunión de tales intereses (autor, destinatario, forma, contenido) que le han hecho caro a teorizadores de diversa y excluyente índole, lo cual no es sino una paradoja que sustenta el propio relativismo de Bajtín.

Y si Zavala argumentaba sobre Bajtín al histórico-ideológico modo, Vicente Gómez teoriza sobre esta circunstancia con una nitidez expositiva que le lleva a la clarividencia de la *forma* como constituyente de la ficcionalidad.

La ponencia de Huerta Calvo aprovecha los huecos, lo no hecho por Bajtín, sobre el teatro (véase la interesante comunicación de Suárez Miramón) y muestra ejemplos de la naturaleza dialógica en el teatro de Benavente, Valle-Inclán, García Lorca y Unamuno.

Francisco Abad reflexiona sobre el plurilingüismo bajtiniano y las posiciones idealistas —e individuales— de la Estilística.

El estudio de Giulia Colaizzi relaciona el concepto feminista de *cyborg* con lo *grotesco* de Bajtín como identidad heterogénea de imposible unidad. Lo ejemplifica con *The House of Incest*, de Anaïs Nin, retomando la noción de *abyecto* de Kristeva, que nos ha recordado la reflexión kantiana a propósito del *asco* como el único sentimiento de imposible esteticidad.

Y por último, Rodríguez Monroy relaciona a Bajtín y a Freud como figuras paradójicas de amplia (e imposible) definición.

En cuanto a las comunicaciones, cabe decir que ya hemos avanzado algunas de ellas en íntima conexión con plenaristas y ponentes. Por lo que se refiere al resto, podemos dar su noticia dividiendo su diversidad en los apartados siguientes:

Las que efectúan una comparación entre el pensamiento de Bajtín y el de otro pensador. Tal es el caso de su relación con Joan Fuster (Adell) o con Vigotski, resaltando las implicaciones psicológicas del signo (Penas Ibáñez).

Del ámbito de la filología clásica llegan tres aportaciones: dos referidas al *Asno de Oro* de Apuleyo mencionado por Bajtín (Fernández Corte y Fernández-Savater) y la que estudia la tradición del *spoudogéloion* (géneros de lo cómico-serio) en la novela moderna (Varias García).

También ocupan páginas llenas de interés, las aportaciones que estudian un género específico desde la óptica bajtiniana. Así, el cuento

maravilloso en versión feminista posmoderna (De la Concha), la escritura autobiográfica en diferentes modalidades (Arriaga Flórez, Fidalgo Robleda y Molero de la Iglesia) y el prólogo como ejemplo de fracción semiótica: apartamiento y penetración (Domínguez Rey).

Otras aportaciones son las constituidas por análisis bajtinianos aplicados a obras concretas de la literatura. Desde estudios medievales a propósito de una cantiga de Alfonso X y sobre el Canciller de Ayala (Gaspar Porres y Fernández Escalona), pasando por el s. XVI con Agrrippa D'Aubigné (Suárez) hasta llegar al enjundioso Realismo. Aquí, encontramos los estudios dedicados a Galdós y Eça de Queiroz (Grossegesse), que puede ser continuado con el referido a Fielding (Medrano), para culminar con el profundísimo sobre *Resurrección* de Tolstoi (Gutiérrez Carbajo) que aglutina las ideas bajtinianas en una lectura historicista marxista. Más cercanos a nosotros, encontramos página dedicadas a Henry James (Álvarez), a la *intertextualidad* en Blas de Otero (Granados) y en Luis Landero (García-Page), al *cronotopo* en obras de Torrente Ballester (Cortés Ibáñez), Bowles (Muro) y Llamazares (Reus) y al *dialogismo* en una canción de Javier Krahe (Zamora).

Sobre las comunicaciones teorizadoras, ya nos referimos a la reflexión sobre el género de Cabanilles. Asimismo cabe destacar la llamada de atención sobre los peligros de aplicar Bajtín como una falsilla (Gavaldà Roca). La interpretación de David Lodge de Bajtín es una aventura que le lleva a separarse de otros teóricos (Gibert Maceda). El excelente trabajo de Méndez Rubio que sintetizamos como un tránsito del *goce* al *gusto*. Las reveladoras líneas sobre la novela metafictiva (Ródenas Moya) y la calidez constructiva, vigía de una «estructura ausente», de Sánchez-Mesa.

Como colofón y, a la vez, llave/clave para investigadores, la selección bibliográfica de y sobre Bajtín, de José Romera Castillo.

Ante tal *polifonía* de interpretaciones, tales sugerencias sugeridas por la *risa* y el *carnaval* bajtinianos (además de por otros conceptos suyos), el redondeo semiótico de este excelente volumen habría sido tener en su portada un Arcimboldo como *imagen de la idea*.

NORMAS DE LA REVISTA SIGNA

Los artículos que se envíen para la revista *Signa* se remitirán a:

Mario García-Page Sánchez
Facultad de Filología, despacho 714.
UNED.
c/ Senda del Rey, s/n.
28040 MADRID.

Deberán atenerse a las siguientes normas:

1. Los artículos se presentarán impresos en papel, por duplicado, y en soporte informático. Se utilizarán los programas WordPerfect 5.0/5.1 (preferentemente) o Wordstar. En la etiqueta del soporte informático se indicará por este orden: a) apellidos y nombre del autor; b) nombre del fichero del artículo, que será el apellido del autor o sus primeras letras. Ejemplos: MARTÍN; ROLO (para Rodríguez López); c) programa y n.º del tratamiento de texto. Ejemplo: WP-5.1.
2. La extensión máxima de los *Artículos* será de 25 páginas; para la sección de *Notas*, 12 páginas; y para las *Reseñas*, 4 páginas.
3. Cada artículo se presentará en páginas de 28 líneas y 65 espacios de media. El texto deberá mecanografiarse a doble espacio, sin cortar palabras al final de línea.
4. La primera página de cada trabajo (no en hoja aparte) se iniciará con:
 - a) Tres líneas en blanco.
 - b) **TÍTULO** del artículo, en mayúsculas y negrita (no subrayado), centrado en la página.
 - c) Nombre (minúscula) y **APELLIDOS** (mayúsculas) del autor, centrados en la página.
 - d) Institución en la que trabaja el autor (minúsculas), centrada en la página.
 - e) Tres líneas en blanco antes del comienzo del texto del artículo.
5. Cada uno de los párrafos del trabajo deberá ir precedido con un sangrado, al igual que los epígrafes principales y secundarios.
6. La numeración de los epígrafes (apartados y subapartados), tras el sangrado pertinente, se organizará del modo siguiente:

a) El principal, en negrita y mayúsculas.

Ejemplo: **1. MEMORIAS.**

b) El siguiente, en negrita y minúsculas.

Ejemplo: **1.1 En Español.**

c) El siguiente, en cursiva y minúsculas.

Ejemplo: *1.1.1 Novela.*

d) El siguiente, en redonda.

Ejemplo: 1.1.1.1 Novela Lírica.

Entre epígrafe y epígrafe se dejará una línea de blanco.

7. Las notas aparecerán impresas a pie de página a un espacio. Las llamadas de las notas en el interior del texto se indicarán con números volados y sin paréntesis. Las notas se destinan para comentario o excuso, no para indicar referencias bibliográficas que se harán en el cuerpo del texto, como se indicará después.

8. Las citas largas en el interior del artículo se marcarán con un doble sangrado, sin comillas, al principio y al final, y a un espacio. Se dejará, al inicio y al final de cada cita, una línea en blanco.

Las citas cortas en el interior del texto irán entre comillas. La omisión de texto de una cita se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes [...].

9. Para la cita de versos, no se usarán comillas al inicio y al final, sino que se transcribirán seguidamente a un espacio y en una sola columna.

10. Se pondrá el signo de puntuación (punto, coma, etc.) después de las comillas o de las llamadas de nota. Ejemplos: «semiótica»; «semiótica»².

11. Se utilizará cursiva (no comillas ni subrayado) para resaltar, en el interior del texto, una palabra o frase. Nunca comillas.

12. Si hay que reproducir ilustración gráfica es preciso enviar fotografía brillo, con un tamaño no inferior a 18x24 cms., o el negativo. Se admiten también diapositivas. Se indicará en mayúsculas, en cualquier caso, el nombre del autor para que sean aquellas fácilmente identificables.

13. El sistema de citas bibliográficas en el interior del texto o en las notas se hará:

- a) Según el sistema de apellidos del autor, año, orden en letra dentro del año (si fuese necesario), dos puntos, página o páginas de referencia. Ejemplo: Peirce (1987: 27); Greimas (1988a: 36-38).
 - b) Si la referencia fuese múltiple por páginas, se separarán por comas. Ejemplo: Peirce (1987: 27-29, 27-39).
 - c) Si se citan varios autores u obras, se separarán por punto y coma. Ejemplo: (Peirce, 1987: 27-29; Greimas, 1988a: 36-38).
 - d) Si el autor citado se incluye entre paréntesis, se pondrá coma detrás del apellido. Ejemplo: (Eco, 1990).
14. Al final del artículo se dejarán tres líneas en blanco. A continuación se pondrá **Referencias bibliográficas** (en minúsculas y en negrita). Después se dejará una línea en blanco.
15. Para constatar las referencias bibliográficas se seguirá el modelo siguiente:

a) Libros:

TORDERA, A. (1978). *Hacia una Semiótica Pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres.

PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*, Armando Serco-vich (ed.). Madrid: Taurus. [Para edición de textos.]

b) Volúmenes colectivos:

ZEMAN, J. J. (1977). «Peirce's Theory of Signs». En *A Perfusion of Signs*, Th. A. Sebeok (ed.), 22-39. Bloomington: Indiana University Press.

c) Artículos:

HERMENEGILDO, A. (1988). «Signo grotesco y marginalidad dramática: el gracioso en *Mañana será otro día*, de Calderón de la Barca». *Cuadernos de Teatro Clásico* 1, 121-142.

También se tendrá en cuenta lo siguiente:

- a) Si hubiese más de una publicación de un mismo autor en el mismo año, la distinción se hará con letras, siguiendo el orden alfabético. Ejemplo: (1992a), (1992b), etc.
- b) Las obras de un mismo autor deberán consignarse por orden cronológico.

- c) Si se van a citar varias obras de un mismo autor, se pondrá, en la primera referencia, los apellidos y el nombre del autor, y, en las demás, una línea de cuatro espacios.

Ejemplo: Eco, U. (1990).

— (1991).

— (1992).

- d) Los títulos de *obras y revistas* deberán ir en cursiva (no subrayado). Los títulos de los artículos de revistas y de los volúmenes colectivos irán entre comillas.

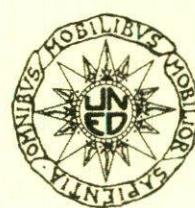
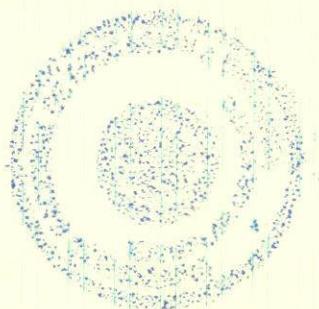
INSTITUTO DE SEMIÓTICA LITERARIA Y TEATRAL
FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNED
PUBLICACIONES

I. ACTAS

- 1.- J. Romera, A. Yllera y R. Calvet (eds.). *Ch. Peirce y la literatura. Signa I* (1992).
- 2.- J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet (eds.). *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993).
- 3.- J. Romera, A. Yllera y M. García-Page (eds.). *Semiática(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994).
- 4.- J. Romera, M. García-Page y F. Gutiérrez (eds.). *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995).
- 5.- J. Romera, F. Gutiérrez y M. García-Page (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996).
- 6.- J. Romera, F. Gutiérrez y M. García-Page (eds.). *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997, e.p.).

II. REVISTA

Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Han aparecido los siguientes números: 1 (1992); 2 (1993); 3 (1994); 4 (1995); 5 (1996).



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA