UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Departament de Filologia Espanyola

LA MODALIZACIÓN EN EL DISCURSO POÉTICO

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

Juan Mª. Calles Moreno

DIRIGIDA POR:

Prof. Dr. D. Arcadio López-Casanova

Valencia, 1997

"O poeta é um fingidor,
finge tao completamente
que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente"

FERNANDO PESSOA ('Autopsicografia')

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ÍNDICE GENERAL

Prólogo

I.-La comunicación literaria y el estatuto de la ficción

1.1 La crisis de la literariedad y el nuevo paradigma de la teoría literaria

1.2 Pragmática, Semiótica y comunicación literaria

1.3 Realidad, Ficción, Literatura

1.3.1 El Paradigma teórico de la Poética clásica

1.3.2 El concepto de ficción en la Poética contemporánea

1.3.2.1 La teoría de los actos de habla

1.3.2.2 Modelos comunicativos en R. Ohmann y S. R. Levin

1.3.2.3 Ficción y Dicción: G. Genette

1.3.2.4 La dimensión pragmática en T.A. Van Dijk

1.3.2.5 La ficción literaria en Martínez Bonati

1.3.3 Conclusiones: hacia una Pragmática del discurso ficcional

1.4 Pragmática del discurso literario

1.4.1 La especificidad de la comunicación literaria

1.4.2 El discurso ficticio

1.4.3 Discurso poético y discurso ficticio

II.-Pragmática del discurso poético

2.1 El estatuto comunicativo del discurso poético

2.1.1 La expresividad o función expresiva de la lírica

2.1.2 La relación entre los interlocutores

2.1.3 El pacto de lectura en el discurso poético: los mundos ficcionales

2.1.4 El proceso de autentificación

2.2 La enunciación en el discurso poético

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.2.1 El concepto de enunciación
2.2.2 El texto como intercambio social de sentido
2.2.3 El pacto lírico
2.3 Las estrategias del autor
2.3.1 El concepto de autor
2.3.2 El autor literario
2.3.3 El Hablante lírico
2.4 Las estrategias del lector
2.4.1 La Estética de la Recepción y el nuevo concepto de lector
2.4.2 El concepto de "horizonte de expectativa" en H.R. Jauss
2.4.3 El concepto de "lector implícito" en W. Iser
2.4.4 El concepto de "lector modelo" en U. Eco
2.4.5 Conclusiones
III.-La modalización en el discurso poético (Caracterización global y esbozo de tipología)
3.1 El proceso de la modalización lírica
3.1.1 La estructura comunicativa del discurso poético
3.1.2 El Modelo Textual
3.1.3 El concepto de "Modalización lírica"
3.2 Las actitudes líricas
3.2.1 Precedentes: Croce, Vossler y la Estilística
3.2.2 El modelo triádico de K. Bühler
3.2.3 El modelo de R. Jakobson
3.2.4 El *dialogismo*: Mijail Bajtin
3.3 Cuadro tipológico de la Modalización lírica
3.4 Actitud de Canción
3.4.1 Yo lírico
3.4.2 Yo plural
3.4.3 Desplazamientos

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.4.3.1 Imagen en el espejo

3.4.3.2 Enunciación encubridora

3.5 Actitud de Apóstrofe

3.5.1 Apóstrofe

3.5.2 Diálogo escénico

3.6 Enunciación

3.6.1 Retrato

3.6.2 Cuadro

3.6.3 Escena

3.6.4 Episodio

3.7 La voz

3.8 Espacialización

3.8.1 Concepto de espacialización

3.8.2 Programación espacial

3.9 Temporalización

3.9.1 Concepto de temporalización

3.9.2 Programación temporal

IV.- Conclusiones

V.-Bibliografía

VI.-Apéndice: Poemas visuales

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

PRÓLOGO

1.Nuestro trabajo parte de un objetivo concreto, el examen del funcionamiento comunicativo del discurso poético en el marco epistemológico de la teoría de la literatura y de la lingüística general. Tiene también una finalidad claramente definida: establecer una caracterización, o formulación, teórica del proceso de la modalización lírica. Situaremos este proceso en la dinámica del discurso literario y sus relaciones con la poética de la ficción.

2.En el Capítulo I estudiamos el estatuto de la ficción y sus implicaciones con el paradigma literario, así como las aportaciones de la Pragmática literaria a la ubicación del discurso literario en el marco del estatuto del discurso ficticio. En el Capítulo II nos centraremos en el análisis del funcionamiento comunicativo del discurso poético en tres direcciones: la puesta al día del proceso de enunciación con las aportaciones de la moderna pragmática, el estudio de las estrategias del autor y del lector. Se completa nuestro programa de investigación en el Capítulo III con una conceptualización y categorización global del proceso discursivo general que caracterizamos como *modalización lírica,* y que se revela como el mecanismo articulador fundamental de ficcionalización del discurso poético. Procedemos también a un esbozo de tipología textual, elaborado a partir de poemas pertenecientes a un corpus amplio de la poesía española contemporánea y postcontemporánea.

3.Nuestra investigación se inscribe en un marco teórico complejo: el de una teoría literaria que reafirma sus vínculos, por problemáticos que éstos resulten, con la lingüística general. Hoy es posible y necesario diseñar un espacio de encuentro para la Teoría y la Historia literarias en el marco de la renovación de estas disciplinas iniciado en los últimos años[1]. El proceso de renovación se abrió con la llamada "*crisis de la literariedad*". El nuevo paradigma teórico parte del presupuesto de que la función poética explica una parte del funcionamiento del lenguaje literario, pero no es suficiente para explicar la especificidad de la literatura[2]. Desde diferentes ámbitos de la Poética se reclama el abandono de los accesos inmanentistas como vía de

[1] Cf. T. Ferrer / J. Oleza (1991).

[2] Recordemos que las teorías conocidas como teorías de la desviación (idealismo, estructuralismo y generativismo, de una gran riqueza bibliográfica en décadas pasadas) o de la connotación (Glosemática, la escuela de Charles Bally, etc.) diferían en sus accesos metodológicos pero coincidían en una afirmación de la literariedad como objeto de análisis para la teoría literaria. Intentamos remitir a una bibliografía mínima acerca de la complejidad del marco teórico sugerido. Ver el giro pragmático en G. Bettetini (1987), y los planteamientos deconstruccionistas en J. Culler (1983), Paul de Man (1986) y M. Asensi (1990). Como obras de conjunto pueden consultarse M.C. Bobes Naves (1994) o el ya clásico compendio de J.Mª. Díez-Borque (coordinador) (1985). Interesantes serían los acercamientos, en el ámbito hispánico, de A. García Berrio (1984 y 1989), J.Mª Pozuelo Yvancos (1988b y 1994a), junto con manuales como el de Fokkema/Ibsch (1977), T. Eagleton (1983), R. Selden (1987) y G. Reyes (1989).

acceso única al texto literario, y se requiere abordar el hecho literario desde la totalidad del circuito de la comunicación social[3]. La literatura es un espacio de ficción en el que se nos invita a aceptar un pacto como puerta de entrada. En ese espacio de ficción se representa como totalidad un mundo diferente al nuestro. Sabemos que no basta, por parte del lector, con un reconocimiento pasivo de ese mundo; el lector debe proceder a la reconstrucción activa de sus componentes. Esa es la gran invitación de la literatura: nos exige un simple pacto de 'credulidad' ("*de aquí en adelante todo es posible, el texto pone las reglas*") y nos ofrece la posibilidad de reconstruir un mundo mediante la experiencia personal e irrepetible de la lectura ("*de aquí en adelante el lector debe poner el sentido*"). Ese pacto no tiene lugar en el vacío. Las aportaciones de la teoría y la historia literaria en las dos últimas décadas nos inducen a concluir que los diversos discursos literarios han de ser entendidos también como prácticas sociales que coexisten con muchas otras prácticas sociales y discursivas, en una edad cultural especialmente marcada por el fenómeno cibernético de las comunicaciones.

4.Entendemos el discurso como un proceso semiótico, y consideramos que la totalidad de los hechos semióticos, situados en el eje sintagmático del lenguaje, deberían estudiarse en el seno de una teoría general del discurso[4]. Partimos del planteamiento de que todo texto literario surge en una situación comunicativa concreta y ese contexto histórico constituye e inscribe ineludiblemente sus marcas de sentido sobre el discurso, sean luego recuperadas o no por el lector en su posterior lectura. Lotman nos explicaba el funcionaminento del espacio cultural a partir de la distinción entre sistemas de modelización primarios y secundarios[5] (Lotman 1990 y

[3] Disentimos abiertamente de planteamientos como el de A. J. Greimas: **"Hoy día ya no es posible hablar del hecho poético integrándolo en una teoría general de la literatura, como si, por ejemplo, los textos poéticos fueran un subconjunto de los literarios"** (1976: 11).

[4] Recordemos que el concepto de "texto" se configura extremadamente complejo. No es el objeto central de nuestra investigación, pero conviene dejar sentado la pertinencia de su delimitación del concepto de "discurso". Tal y como nos recuerdan Greimas y Courtés (1979), el texto -entendido como enunciado- se opone al de discurso. Remitimos al lector a la lectura de ambas entradas en su diccionario citado arriba. Resulta también indispensable el manejo de Ducrot/ Todorov (1972) y T. Lewandoski (1982), que han venido a complementar el clásico de F. Lázaro Carreter (1953). El proceso semiótico se nos representa como un conjunto de prácticas discursivas, lingüísticas y no lingüísticas, tal y como señalan Greimas y Courtés: "Considerando sólo las prácticas discursivas, el discurso sería el objeto de saber perseguido por la lingüística discursiva. En este sentido, es sinónimo de texto..." (126). Para completar este diseño terminológico, ver la aproximación de J. Talens/ J. M. Company: "El espacio textual. Tesis sobre la noción de texto" (1984); J. Lozano et alteri (1982), en especial el "Cap. I.-El texto", pp. 15-55, donde aparecen diseñadas las concepciones bajtinianas del texto/discurso como forma de intercambio e interacción entre los participantes en el acto de comunicación. Para nuestras consideraciones resultan fundamentales las posiciones de Lotman (1970), J. Fishmann (1972) y M.A.K. Halliday (1978) en torno a la naturaleza sociosemántica del lenguaje y del texto, que desarrollamos en páginas posteriores. Muy útil la sistematización de estos conceptos y el aparato crítico que aportan F. Chico Rico (1988) y C. González (1980 y 1981).

[5] Tesis y planteamientos después completados de modo fructífero en W.D. Mignolo (1987), C. Segre (1981 y 1985), entre otros muchos. Ver igualmente los planteamientos de J. Oleza (1979b), (1981) y (1985) con una brillante exposición del paradigma teórico de los últimos años.

1996). El término "*texto*" como enunciado o corpus puede aparecer, a primera vista, como un simple material y es utilizado a menudo como sinónimo de *discurso*, especialmente en aquellas lenguas naturales que poseen el equivalente del doblete *palabra-discurso* (como es el caso de las lenguas francesa y española). En esos casos, la semiótica textual no se distingue de la semiótica discursiva. Los dos términos (texto y discurso) pueden ser indiferentemente aplicados para designar el eje sintagmático de las semióticas no lingüísticas (un ritual religioso, un ballet...pueden ser considerados bien como texto, bien como discurso)[6]. Las teorías textuales a lo largo de la década de los años noventa han desembocado en lo que se conoce de un modo amplio como Pragmática literaria[7]. Se trata de un cambio de paradigma que sustituye una poética del mensaje o del texto, por una poética de la comunicación literaria. El discurso poético es, desde esta perspectiva, un tipo de discurso caracterizado por un concreto funcionamiento del sistema comunicativo donde se da la expresión de un tipo de experiencia singular que no acaba de encontrar su lugar, es decir, su explicación, en las modernas disciplinas de la semiótica contemporánea[8]. El proyecto de la Semiótica incluía una teoría general del discurso y una teoría de los tipos de discurso, incluyendo una Semiótica literaria que abordara la problemática de la ficción en el discurso literario. Este estudio de los

[6] L. Hjemslev (1953) utiliza el término "texto" para designar la totalidad de una cadena lingüística, ilimitada por el hecho de la productividad del sistema. El reconocimiento y la elección de las unidades de dimensiones máximas permiten analizarlo y determinan el tipo de lingüística o de gramática que podrá ser construida. Dada la complejidad de la entrada "texto", remitimos como punto de partida a la acertada síntesis efectuada por T. Lewandoski (1982) con su rico sistema de referencias y la actualización de la bibliografía reciente. Remitimos a lo anteriormente expuesto en nuestra nota 4 en torno a las entradas *Texto* y *Discurso*. Como señala W.D. Mignolo: **"El discurso asegura su ser discurso por medio de un componente lingüístico, un componente pragmático (contexto de situación) y un componente cognoscitivo (universo de sentido)"** (1987: 50). Él mismo nos ofrecía una sencilla definición: **"Llamaremos texto, en consecuencia, a toda forma discursiva simbólica, que se inscribe en el sistema secundario y que, además, es conservada en una cultura"** (1978:56).

[7] Ver F. Chico Rico (1988): "Lingüística textual y pragmática lingüística", pp. 31-48.

[8] Ver H.R. Jauss, y su explicación del modo de funcionamiento del discurso lírico**: "La lírica -como experiencia de lo que se presenta de modo diferente a la realidad cotidiana que nos ha sido impuesta- mantiene algo del horizonte del mundo real que ella supera. Y puede alcanzar ese ser-diferente, porque -con la ayuda sola y exclusiva de la fuerza transformadora del verso, y a partir de la lengua poética- es capaz de crear el mundo, tomando como motivo una situación cotidiana que le sirve de pretexto. Realidad y ficción, experiencia cotidiana y estética no se presentan - en la recepción de la lírica- como dos mundos absolutamente contrapuestos: la experiencia lírica pone en relación a la realidad cotidiana con el "otro mundo" de la poesía, de manera que el motivo ocasional - en virtud de las transformaciones de la forma lingüística- alcanza una nueva significación, y la situación líricamente aprehendida puede hacer surgir, en el horizonte de la ficción, la totalidad de la analogía universal"** (Jauss 1977: 385-386). Disentimos, sin embargo, de planteamientos tan negativistas y relativistas como el expuesto por A.J. Greimas: "Ante la imposibilidad de apoyarse en una teoría general de los discursos, la semiótica poética se ve obligada a irse forjando sus propios conceptos operacionales" (1976: 14). Para un buen planteamiento de la situación problemática de las relaciones entre la literatura y la semiótica en los años ochenta, véase S.R.. Lira Coronado (1986): "Las dificultades de la semiótica literaria". Cf. F. Rossi-Landi (1972); F. Rossi-Landi et alteri (1973); Brandt (1976); A. Ponzio (1976); U. Eco (1976a); J. Talens (1978 a); J. Oleza (1979b); J. Martinet (1981) y Godzich (1985).

procesos de significación conduce a abordar las relaciones entre lenguaje y sociedad, y entre lenguaje e individuo. Sin embargo, el análisis de estas relaciones ha sido abandonado a menudo, de modo que los análisis lingüísticos suelen limitarse a constatar que la lengua es una institución social para olvidar y obviar inmediatamente los problemas que de este mismo hecho se derivan[9].

5.Nuestro propósito es explicar el proceso comunicativo del discurso poético. Es en el juego de la relación Autor/Lector, con todas sus implicaciones textuales, donde se define el gesto que aquél realiza respecto al lector, al lenguaje y la realidad[10]. Esa práctica, privada y social, que es el discurso literario, pone de manifiesto no sólo una personalidad creadora excepcional sino también complejas relaciones de poder y/o conocimiento entre los participantes en ese acto comunicativo. Cualquier texto literario es una parte integrante de un todo más amplio, de un fenómeno comunicativo y social que liga a un autor (reconocible mediante su firma pública) y un lector anónimo. El texto poético se convierte en un espacio privilegiado no sólo para la expresión de la subjetividad por parte de su autor, sino para la emergencia de las voces de la colectividad social que recorren el texto. Nuestra responsabilidad es doble. Se trata no sólo de reconstruir esa relación opaca entre el arte como institución y la literatura como discurso; sino también de potenciar la capacidad de comprensión de nuestros contemporáneos a través de la reconstrucción de la relación entre la experiencia social y la producción literaria, por un lado; y la recepción de la literatura, por otro, en nuestro tiempo. A ese propósito van encaminadas, en últimas instancia, estas páginas.

Este trabajo se sitúa en el marco de un esfuerzo colectivo realizado desde el Departamento de Filología Española de la Universitat de València. Nuestra aportación es subsidiaria de las realizadas por los profesores Oleza y Renard en torno al concepto de la modalización narrativa, así como al diseño de la textualidad en el discurso poético realizado por el profesor López Casanova. Es un débito obligado dejar constancia de nuestro agradecimiento al Prof. Dr. Oleza Simó, impulsor inicial de esta investigación, y al Prof. Dr. López Casanova, director y paciente coordinador que ha hecho posible este proyecto.

---

[9] Así lo sugiere Lázaro Carreter quien propone una actitud sincrética que aúna la perspectiva semiológica (el texto como un sistema significante) y la perspectiva comunicativa (que lo aborda en cuanto mensaje).: **"Se trata, en suma, de trasladar el problema al ámbito propio de la semiótica, preguntándonos si existen condiciones o propiedades reconocibles en los textos literarios como tipos especiales de comunicación que los opongan a otros tipos de comunicación humana"** (1987b: 154)

[10] Como señalan J.-M. Adam y F. Revaz: **"Distinguir planos diversos de organización de la textualidad permite captar el carácter profundamente heterogéneo de un objeto irreductible a un solo tipo de organización, de un objeto complejo pero al mismo tiempo coherente. Desde esta perspectiva, el texto se puede definir como una configuración regulada por varios planos de organización en constante interacción.. Estos planos de organización principales y los subplanos que los componen deben ser considerados como otras tantas subteorías (o ámbitos) de una teoría de conjunto"** (1996: 10)

CAPÍTULO I

LA COMUNICACIÓN LITERARIA Y EL ESTATUTO DE LA FICCIÓN.

1.1 LA CRISIS DE LA LITERARIEDAD Y EL NUEVO PARADIGMA DE LA TEORÍA LITERARIA

Uno de los puntos de conflicto centrales en la teoría literaria de nuestro tiempo es la discusión sobre el estatuto ficcional de la literatura. No en vano esa discusión replantea, desde la novedad de los tiempos, el viejo tema de las relaciones entre el lenguaje[11], también el lenguaje literario, y la realidad. Las teorías de la ficción han venido diferenciándose de los modelos estructuralistas centrados en la indagación de las propiedades distintivas del texto y del lenguaje literario. Entre otras disciplinas, la Pragmática literaria empieza a configurarse como un dominio alternativo a la Poética estructuralista. Se trata de la sustitución de una teoría del texto literario por una teoría de la comunicación literaria en la que lo "literario" no se decide en el terreno de las propiedades retóricas, sino en el uso que del lenguaje común hacen los participantes de esa modalidad de comunicación que es la literatura[12].

Se está produciendo un profundo cambio de paradigma mediante la sustitución de una poética del mensaje-texto por una poética global de la comunicación literaria. El interés de la teoría literaria actual por la ficcionalidad surge del cambio de paradigma apuntado. Lo literario se indaga, tras la crisis de los modelos estructuralistas, no en un conjunto de rasgos verbales o propiedades de la estructura textual, sino en el ámbito de una modalidad de producción y recepción

[11] Conviene retener el concepto de 'lenguaje' que ha venido manejando la Lingüística del Texto dentro de la tradición epistemológica de la lingüística europea. Cf. E. Bernárdez "VI.-¿Hacia una teoría del lenguaje y de la lingüística? (1995), pp. 91-101. Entre las características más significativas del nuevo planteamiento de la lingüística postestructural, queremos rescatar los siguientes: 1) El lenguaje debe considerarse a partir de la realidad de su uso, y no de la hipótesis de la existencia de unas estructuras independientes de aquél; 2) el lenguaje es dinámico y su aspecto estático es meramente secundario. Es un proceso, analizable en procesos, y no un mero estado; 3) los fenómenos lingüísticos -inclusive los textos literarios- no son deterministas. Es imposible predecir los enunciados que se producirán en un contexto determinado. Incluso la misma predicción de los enunciados posibles en contextos tipo no puede ser más que probabilística (vid. pp. 92 y 93, op. cit.). Como señala E. Bernárdez no hemos de olvidar que "**El lingüista reproduce, por tanto, la actividad categorizadora del ser humano al introducir un orden en el caos del continuo lingüístico por medio del establecimiento de invariantes"** (1995: 108).

[12] Ver M. L. Pratt (1977:38-63) y J. M. Pozuelo Yvancos (1993 y 1994a). Podemos completar esta visión con las aproximaciones de V. Salvador (1984a); C. Segre (1985b); S. Serrano (1988); D. Villanueva (1992) y J. Talens (1994).

comunicativa. Parece evidente que la ficcionalidad no es una categoría resultante de la contraposición lógica de los términos "verdad/ no verdad"; dicho de otro modo, la literatura se define como discurso de ficción frente al discurso natural. Hay que tener en cuenta las limitaciones de la filosofía analítica cuando plantea la ficción en términos de relación lenguaje-realidad, subsumible en una lógica del juego lingüístico en que el uso ficcional del lenguaje se entiende separable de sus contextos de producción y recepción. A pesar de que los filósofos analíticos constan como antecedentes en esta preocupación por los valores de verdad del discurso en general, se trata de una aproximación que conduce a la deshistorización del proceso comunicativo, sobre todo a través de su errónea insistencia en dirimir la "ficción" como acto pragmático que se contempla al margen del tiempo como un fenómeno lógico-lingüístico aislado de su componente situacional[13].

Dentro del paradigma de la crisis de la literariedad, habría que situar la aparición de una disciplina que podríamos denominar genéricamente "*Pragmática literaria*" y que recoge el desafío de definición de lo literario desde el punto de vista de su estatuto comunicativo global. Como señala el profesor Pozuelo[14], la crisis del paradigma de la teoría literaria en los años ochenta es la crisis del concepto fundamental del Formalismo, articulador de su paradigma científico, la **literariedad**, agravada por el hecho de que ningún otro paradigma científico ha venido a cubrir con suficientes garantías de operatividad su ausencia. El punto básico de esta crisis ha sido la relativización y la posterior negación de la propia base teórico-formal que explicaba la especificidad literaria de un texto a partir de su especial configuración

[13] Ver ahora S.C. Levinson (1983), en concreto "I.-El ámbito de la Pragmática", pp. 1-46; y el apartado "7.-Conclusiones", pp, 362-370, que completa las ya clásicas posiciones de M. A. K. Halliday (1978) explicitadas en sus artículos "Una interpretación sociosemiótica del lenguaje" y "La naturaleza sociosemántica del discurso", pp. 169-198. Otras aproximaciones en A. Berrendonner (1981). W. Godzich (1985) y el volumen colectivo R. Jara (ed.) (1985), así como una interesante exposición de problemas en S. R. Lira Coronado (1986).

[14] José Mª. Pozuelo (1988b) entiende que hay dos maneras de entender la llamada Pragmática literaria: 1) Pragmática en cuanto **teoría de los contextos**: estudio de los contextos de producción y recepción, así como las determinaciones contextuales de naturaleza histórica, social, cultural, etc.(Cf. Van Dijk 1979a y 198l); y 2) Pragmática en cuanto **teoría de la acción**, en el marco concreto de lo que la filosofía del lenguaje ha definido como ***speech act*** o acto de lenguaje. Esta Pragmática Literaria dilucidaría la cuestión de si la Literatura es una acción lingüística especial o propia, esto es, si posee rasgos ilocucionarios específicos. La Pragmática literaria entiende el lenguaje como actividad comunicativa determinada por el contexto, y la literatura es entendida como un contexto del lenguaje. Tanto la producción como la comprensión de las obras literarias depende del conocimiento culturalmente compartido de las reglas, convenciones y expectativas que se ponen en juego cuando el lenguaje se usa en ese contexto. Paz Gago (1987) considera que la Pragmática lingüística tiene sus orígenes en la lingüística de Ch. Bally, posteriormente desarrollada por E. Benveniste. Según su apreciación, desgraciadamente la Estilística se hizo descriptiva con L. Spitzer y sólo el actual desarrollo de la Semiótica permite la constitución de una Pragmática de la literatura (1987: 535).

Ver los dos manuales recientemente publicados: Del Formalismo a la Neorretórica, Madrid, Taurus, 1988a; y Teoría del lenguaje literario, Madrid, Cátedra, 1988b, donde el profesor Pozuelo procede a una didáctica y clarificadora síntesis de las actuales corrientes dentro de la teoría y la crítica literarias. Pueden servir también como introducción didáctica al tema : Schlieben-Lange (1975); Levinson (1983); R. Selden (1987); J. A. Mayoral (1987a); F. Chico Rico (1988); G. Reyes (1989) y M. Asensi (1990) entre otros.

lingüístico-verbal: la función poética de R. Jakobson[15]. Las teorías textuales nacidas en la década de los años setenta han desembocado en la potenciación de la dimensión pragmática[16]. Para entender la motivación de este cambio fundamental hay que considerar la progresiva afirmación del texto como unidad del análisis lingüístico y la necesidad de entenderlo en relación con sus determinaciones contextuales. También la evolución de la teoría lingüística aconseja la superación de la dicotomía clásica entre acceso inmanente y no inmanente. La Poética se halla en la encrucijada de continuar siendo una **teoría de la lengua literaria** o de convertirse en una **teoría del uso literario del lenguaje**. Recordemos que la crisis de las poéticas estructuralistas (J. Culler 1975 y 1983) había conducido a un intenso examen de contenidos socio-culturales y cognitivos (véase extensa y variada producción teórica de van Dijk), y a los planteamientos hoy ya suficientemente conocidos de la Escuela de la Recepción[17]. En cuanto a los planteamientos ficcionales, recordemos que K. Hamburger ya exponía en 1957 la cuestión central de la naturaleza de las relaciones entre la ficción y la literatura. Desde nuestro programa de investigación, nos interesa comprobar si realidad y ficción suponen estatutos comunicativos diferenciados. Fue ya una cuestión central en Aristóteles, tal como nos lo planteaba en su ensayo K. Hamburger[18] (1995: 16 y ss), y tal como el interés por la Poética de Aristóteles ha demostrado en la moderna teoría literaria[19].

Frente a la hipótesis de la "*literariedad*", encontramos desde hace algunos años las tesis de autores como Ellis (1974), Di Girolamo (1982) o Van Dijk (1977b y 1979) en torno a la literatura entendida '*empíricamente*' como aquello que una comunidad de lectores decide, en función de unos condicionantes de tipo institucional, sociológico, lingüístico, etc. llamar literatura. Se trataría de dos posiciones extremas. La última, más moderna, reduce la cuestión de lo literario a una convención de uso de naturaleza social, y refiere en última instancia la *literariedad* al reconocimiento históricamente movedizo de unas variables, sin que quepa hablar de constantes que le sean inherentes como mensaje específico. A. García Berrio criticó esta postura (1979) y llamó la atención sobre las motivaciones que residen en

[15] Ver ahora la reciente monografía de Mercedes Rodríguez Pequeño (1991), quien establece las bases de los conceptos básicos del Formalismo Ruso en torno a los géneros literarios y su concepto de literatura. Este panorama teórico puede completarse en Todorov (1970); Lotman (1967, 1970 y 1979); Tinianov (1972). También García Berrio insistía en que esta conflictividad en la consideración del estatuto y funcionamiento del discurso literario provenía de la desproporción que las diferentes escuelas literarias le atribuía a los diversos estratos de análisis, e incluso a la sobrevaloración del espacio del receptor en alguna de ellas (1989, pp. 30 y ss).

[16] Cf. L.A. Acosta Gómez (1989), en concreto "Cap. IV.-El cambio de paradigma", pp. 117-152; y "Cap. V.-La pragmática del discurso literario", pp. 153-202. Ver también las aportaciones de V. Salvador (1984a y 1984b), y Mª Teresa Cabré i Castellví (1986).

[17] Cf. R. Warning (1975) y L.A. Acosta (1989).

[18] Manejamos la edición francesa editada en 1986, con un excelente prólogo de G. Genette. Muy adelantada la redacción de estas páginas, llega a nuestras manos una versión española fechada en 1995, aparecida en las librerías bien entrado 1996, tal y como hacemos notar en nuestra sección bibliográfica.

[19] Ver el reciente Historia de la Teoría Literaria, VV. AA., Madrid, Gredos, 1995.

la índole del texto. García Berrio había distinguido entre "literariedad" y "poeticidad". La primera, de índole textual, proporciona los elementos verbales necesarios para que se origine el fenómeno estético valorativo de la "poeticidad"; la segunda sería un valor cambiante y sometido a la recepción histórico cultural[20].

Otra de las claves de la actual ciencia literaria lo encontramos en las aproximaciones que recuperan la Lingüística del Texto, la Pragmática, la Retórica y la Poética de la ficción. Es evidente la interdisciplinariedad que articula la actual Teoría literaria. Uno de los problemas centrales al iniciar nuestro programa de investigación es definir las complejas relaciones que se establecen entre la Literatura como discurso que se ha venido construyendo históricamente en la dialéctica de la Realidad y la Ficción. Partimos de la hipótesis de que la noción aristotélica de *mímesis* no debería identificarse con las nociones de 'imitación' o 'copia', sino que más bien se relaciona con las categorías de modelación y sistema modelizador secundario de I. Lotman (1970), esto es, sería equiparable a la de '*poiesis'*. La caracterización del discurso literario desde el concepto de "ficcionalidad" tiene una amplia tradición teórica. Tal y como expondremos en las páginas siguientes, tiene su origen en Aristóteles. Y ofrece un amplio campo de discusión a través de la historia de la crítica y teoría literarias. Se ha venido explicando como una condición necesaria del discurso literario pero no suficiente para explicar su especificidad, dado que, desde la Estilística[21], se ha preferido el paradigma de la literariedad como paradigma teórico que explicase la naturaleza ontológica de la literatura. Esta preocupación por fijar y definir el estatuto de la ficción en el discurso literario constituye uno de los ejes articuladores del nuevo paradigma de la actual teoría literaria. El estatuto de la ficción en el discurso literario se puede plantear desde una doble dirección:

a) Por un lado, se refiere a la comunicación misma y al carácter retórico que le es inherente: el proceso de desdoblamiento comunicativo y el proceso de generación del hablar ficticio. En este sentido, abordamos la ficcionalización en el discurso poético dentro del proceso de la comunicación literaria.

b) Por otro, se refiere al estatuto de la relación de la obra literaria con la realidad externa, histórica o empírica, explicado habitualmente como una suspensión de la exigencia de adecuación (oposición entre los paradigmas de lo Verdadero y lo Falso) respecto a la realidad.

Dentro de las tendencias teóricas preocupadas por definir una posible Poética de la Ficción, examinaremos la obra de algunos autores precursores, desde

[20] M. Pagnini (1980) no duda de que la literariedad sea una convención, pero establece una distinción muy pertinente: lo convencional es lo estético, pero no lo literario, por cuanto este último rasgo implica la constancia de un modelo comunicativo; es decir, la Pragmática sería la encargada de definir la literariedad en términos de constancia supra-histórica de un modelo o tipo de comunicación. Abordamos eta cuestión mas adelante, en nuestro apartado "2.1 El estatuto comunicativo del poema".

[21] Cf. A. Alonso (1955); D. Alonso (1962); L. Spitzer (1968); R. Wellek (1969). Ver ahora las aproximaciones últimas de M. Rubio Martín: "Fuentes teóricas para un estudio de la imaginación poética" (pp. 15-80) (1991).

matizaciones diversas, de esta nueva (y antigua a un tiempo) perspectiva. Se trata de K. Hamburger, S. J. Schmidt y, en el ámbito hispánico, F. Martínez Bonati y J. Mª. Pozuelo Yvancos.

K. Hamburger (1957) planteó el concepto de ficción como un sinónimo de '*poiesis*'[22]. Recordemos que el empeño central de Käte Hamburger consiste en definir la literatura como categoría ontológica diversa de la realidad[23]. A partir del relato en tercera persona define los géneros dramático y narrativo, y lleva a cabo una indagación de las diferencias esenciales que se observan entre la lengua cuando sirve para hablar del mundo real (enunciado de realidad) y el que constituye o fabrica el mundo de la ficción. Partiendo de la poética aristotélica, K. Hamburger limita a la *"mímesis"* la condición de lo literario, con un concepto muy preciso del término que lo identifica con "*poiesis*": la literatura no imita lo real, aunque lo real constituye su materia; por el contrario, construye el mundo de la ficción mediante recursos específicos. En cuanto a la lírica, K. Hamburger establece su naturaleza no ficticia a partir de la diferencia entre los enunciados de realidad y los de ficción, la cual radica -para esta autora- en el sistema enunciativo de la lengua. El enunciado de realidad adquiere su naturaleza a partir de un sujeto que puede ofrecer tres tipos de enunciación:

(A) Histórica: cuyo sujeto está presente como "yo" que enuncia.

(B) Teórica: en la que no interviene la personalidad de quien enuncia.

(C) Pragmática: cuando el sujeto quiere algo referente al objeto de su enunciado (desea, pregunta, ordena, etc.).

La **ficción** no puede explicarse a partir del concepto de "invención" frente al de realidad. La ficción, en el sentido de una estructura paralela a la realidad sólo puede ser explicada desde -según K. Hamburger- la ficción dramática y la épica (circunscrita al relato en tercera persona) en cuanto se produce la apariencia de la 'vida' a partir del personaje (sujetos ficticios que se generan desde "yo" ficticios). Es

[22] Remitimos a la reseña excepcional que le dedica F. Lázaro Carreter: "La lógica de la literatura", en ***Saber Leer*** **(Revista Crítica de Libros), Abril, 1987, Nº 4: "Su objetivo, verdaderamente digno de gratitud por parte de quienes nos ocupamos de Poética, es negar la verdad de aquella conocida aserción de Hegel según la cual, en la literatura, "el arte comienza a disolverse y alcanza desde el punto de vista del conocimiento filosófico, un punto de transición (...) hacia la prosa del pensamiento científico" (11).** Como tal disolución podría justificarse por el hecho de que, a diferencia de lo que ocurre con otras artes, su material, el lenguaje, es el mismo en los usos artísticos y no artísticos, Käte Hamburger sostiene que, en la literatura, el lenguaje desarrolla propiedades que lo caracterizan absolutamente. Esta aplicación de dos principios diferentes, y hasta opuestos, para caracterizar enunciativamente lo literario, no deja de suscitar alguna duda. Que el enunciado fictivo no funcione en el mundo real porque no puede (ya que es otra cosa), y que el enunciado lírico no funcione porque no quiere (aunque es de la misma naturaleza enunciativa), parece fundamento escaso para constituir sobre tales principios el carácter lógico de la literatura, limitada, además, a esos dos géneros.

[23] Según el profesor Lázaro Carreter: "Lo que la autora intenta es fundar el estatuto del arte verbal sobre una base lingüística: los textos artísticos pertenecen al orbe del lenguaje, y tratar de hallar su especificidad dentro de él; en este sentido, el libro constituye una teoría de la literatura en cuanto lenguaje." (1987: 10)

la ficción narrativa la que marca la frontera entre el género ficcional o mimético y el sistema enunciativo de la lengua. La aparición de los personajes ficticios opone los géneros épico y el dramático al género lírico. Hamburger limita la ficción épica a la narración en tercera persona y parte del análisis del uso del verbo y de su expresión temporal en la narración. Concluye que el *'Yo' épico* no es un sujeto de enunciación, puesto que el 'pretérito' pierde su función de designar el pasado. Su análisis se encamina a demostrar que pasado, presente y futuro son tiempos relativos en relación con el sujeto que habla, ese *'Yo' Origen* que es sujeto de la enunciación. El objeto de una narración no se refiere a un *'Yo' Origen* real sino a "*Yo Orígenes* ficticios". Desde el punto de vista de una teoría de la literatura, la ficción épica se definiría porque, de un lado, no comporta el Yo Origen real; y, de otro, debe comportar dos Yo-Orígenes ficticios. La aparición de Yo-Ficticios en escena, de personajes, explica la desaparición del Yo-Origen real, y se manifiesta especialmente mediante los verbos que describen procesos interiores y mediante el discurso indirecto libre. Constata que el Discurso indirecto libre se ha convertido progresivamente en el procedimiento de ficcionalización más elaborado, puesto que contribuye eficazmente a la atemporalidad del pasado. La narración es una función, la función narrativa, productora del relato, conducida por el narrador (no por el novelista). El elemento estructural esencial que define un mundo ficticio es la desaparición de un YO-Origen real. Únicamente en la literatura la narración puede ser caracterizada como "función" y no como "enunciación". La ficción épica es el lugar donde se habla de terceros no sólo como objeto, sino también como sujetos. K. Hamburger critica las nociones de subjetividad y objetividad que tradicionalmente han servido para diferenciar los distintos tipos de géneros literarios. La narración ficticia es una "función" y no una enunciación; se da de modo fluctuante (mediante diferentes modos de expresión: monólogo, diálogo, discurso indirecto libre...). Señala que la relación entre Subjetividad/Objetividad no depende de la manifestación gramatical de la persona, sino que se trata de la relación entre el modo de expresión y el objeto enunciado. En todo texto narrativo se produce un espacio ficcional, un universo ficticio de personajes y acontecimientos, y lo que interesa saber es si los personajes son representados: a) desde el exterior, esto es, como objetos; o b) desde el interior, como sujetos, que se representan a sí mismos. Desde su perspectiva, lo *objetivo / subjetivo* no corresponde tanto a una categoría ontológica, como a un modo de representación. Tradicionalmente, se ha hecho del "narrador" ficcional un verdadero sujeto de enunciación, personificándole, por asimilación, con el autor. Hamburger insiste en una tesis central para la Narratología contemporánea: el narrador es una FUNCIÓN. La función narrativa no consiste en describir un objeto, sino que bajo la apariencia de su interpretación, crea todo un universo verbal. La narración es una forma suplementaria de la ficción mimética, que el novelista tiene a su disposición. Su estudio del funcionamiento de las formas verbales (especialmente el pretérito, los verbos que expresan procesos internos y el presente histórico) se encamina a demostrar la neutralización de sus valores normales en la lengua cotidiana.

En cuanto al género lírico K. Hamburger establece planteamientos radicalmente diferenciales, respecto incluso a su pertenencia a la literatura ficcional.

Según esta autora, el poema carece de ficción, y su enunciación también resulta diferente, pues el "yo" lírico (el del poeta) sería un sujeto de enunciación, que no se corresponde con los tres anteriormente examinados, sino que aparece como *"sujeto lírico*", cuyo rasgo diferencial es que sólo funciona como sujeto de una enunciación: enuncia simplemente, sin pretender que los enunciados tengan finalidad práctica alguna en el mundo real. La poesía pertenece, según K. Hamburger, al sistema enunciativo de la lengua (con el "yo origen" en el hablante) y se separa, por tanto, del género fictivo. Sus enunciaciones quedan reducidas a la esfera del sujeto, al no ir orientado el poema hacia el objeto[24]. En el esquema de esta teoría de la literatura, la ficcionalidad no es un rasgo circunstancial, sino un rasgo ontológico, que discierne la pertenencia o no de un objeto al ámbito de la literatura. Frente al lenguaje cotidiano, donde se producen **enunciados de realidad**, y se manifiesta una polaridad entre el objeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, en la ficción (narrativa o dramática) esta polaridad no se da, por cuanto la literatura constituye mundos ficcionales dotados de autonomía respecto del sujeto de la enunciación. Para ella la narración es una "función" productora del relato, el novelista no es sujeto de la enunciación puesto que no "*habla acerca de*" sino que "*cuenta*" personas y cosas. Las tesis de K. Hamburger llevan la ficcionalidad al lugar de la estructura del ser literario-narrativo y coincide en esto con otros autores que se resisten a considerarla en términos de simple juego, simulación o fingimiento (como en las tesis de Austin, Searle y Ohmann que examinaremos en adelante).

También son decisivas las aportaciones de S.J. Schmidt, quien ya en 1976 distinguía entre "*fictividad*" y "*ficcionalidad*"[25]. Para Schmidt, mientras que la primera afecta a la relación con la realidad, con el mundo; la segunda, la ficcionalidad, tiene que ver con la intervención que el hablante-oyente hace al calificar pragmáticamente un hecho como perteneciente al mundo ficticio. La ficcionalidad es para Schmidt un sistema especial de reglas pragmáticas que prescriben a los lectores el modo de relacionar el mundo posible literario con el mundo externo no literario. Ese sistema de reglas no es una propiedad del texto en sí, sino de la relación establecida y creada por la cultura literaria y las convenciones que exigen tal tipo de comunicación dentro de dicha cultura. En su artículo de 1984, y en el contexto teórico de una **Teoría empírica de la literatura** acentúa esta tesis, sólo que extendiéndola a la noción de "realidad" y de "significado", así como a la de literatura entendida como un complejo institucional, convencional sociohistórico que rige y decide la literariedad y no al contrario (l984: 273).

Ya dentro del ámbito hispánico, el profesor Pozuelo Yvancos aboga por añadir a la naturaleza pragmática de la ficcionalidad un rango de fenómeno de

[24] En cuanto al relato autobiográfico, su sujeto pretende ser un "yo" histórico, cuenta lo que ha vivido y lo presenta como verdadero. Es fingimiento y no ficción. A diferencia del relato en tercera persona, posee un verdadero narrador, al que están vedadas las operaciones característicamente miméticas. Sólo puede hablar de los otros personajes como objetos. Su "yo origen" está siempre presente.

[25] Resultan imprescindibles las progresivas aportaciones de S. Reisz de Rivarola (1979), (1985) y (1987).

semántica textual. Apoyándose en las tesis de García Berrio, P. Ricoeur, Martínez Bonati y T. Albadalejo, trata de mostrar que una interpretación de la ficcionalidad como rasgo definitorio jamás puede separarse de una teoría completa sobre la mímesis literaria en tanto "construcción" o "estructura", esto es, como modo de ser de la obra literaria[26]. A. García Berrio ha señalado que la ficcionalidad depende también de propiedades textuales[27]. También F. Martínez Bonati (1960, y su recopilación de 1992) lleva a cabo, desde la tradición fenomenológica, una lectura de la relación entre ficción y estructura literaria, a partir del discurso ficcional. Su distinción entre "*frase real auténtica*" y "*frase imaginaria*" (siendo esta última una pseudofrase que icónicamente representa frases reales) define la literatura, que aceptaría las pseudofrases como lenguaje. Su teoría del hablar imaginario como un hablar auténtico, pero irreal, atrae el problema de la ficcionalidad al centro mismo del **discurso** e invita a contemplar este fenómeno no sólo desde el prisma de la relación obra-realidad externa, sino desde el prisma de la relación autor-obra. Las frases literarias no son frases del autor, sino citas del **hablar de otro**. La obra literaria comunica lenguaje y la frase imaginaria (frente a la corriente real) significa inmanentemente su propia situación comunicativa y ni autor ni lector forman parte de ella[28].

Estas fundamentaciones teóricas constituyen, sin duda, elementos centrales de la nueva formulación pragmática y empírica que caracteriza en la actualidad a los estudios literarios, y que tiene en la Poética de la ficción uno sus más sólidos elementos de reflexión. La consideración del sistema literario y del proceso comunicativo serán elementos centrales en nuestro programa de investigación.

---

[26] Cf. G. Navajas (1987): "Lenguaje y mímesis: la teoría de la ficción estructuralista", en G. Navajas (1987), pp. 191-224; y L. Núñez Ladeveze, La construcción del texto, Madrid, Eudena, 1991.

[27] Igualmente P. Ricoeur (1977 y 1986) investiga el concepto de "mímesis", que él concibe como sinónimo en Aristóteles de una teoría de la fábula, como "poiesis": la imitación de acciones y la composición o estructuración de los hechos son una misma cosa.

[28] La teoría de la ficción que aporta T. Albadalejo (1986 y 1989) se encuentra también motivada por el propósito de atraer la ficcionalidad a la estructura textual. El juego de la relación literatura-realidad no puede resolverse satisfactoriamente en una dimensión puramente pragmática. El empeño de Albadalejo es proceder a un estudio del modo cómo en la estructura literaria se intensionaliza la extensión. En este sentido es convergente con las tesis de Ricoeur y Martínez Bonati de situar la cuestión ficcional como propiedad de los textos, y en una misma estirpe de raíz aristotélica, investigar la mímesis como problema semántico y aún sintáctico, como mecanismo de articulación entre realidad representada y texto literario. La tesis básica de ambos libros es la imposibilidad de atender a la construcción extensional (relación con la realidad representada) relativa al texto literario si se deja fuera la configuración sintáctica, semántico-intensional, que dentro del propio texto corresponde a aquella construcción. Resultado de su sólida investigación de la ficcionalidad desde la teoría de los mundos posibles es una coherente distinción semántico-formal de la ficción mimética y la no mimética, prólogo de una **Semántica de la ficción realista** que ha comenzado a plantear en el libro del mismo título. La sola presentación de estas realizaciones teóricas muestra muy alejado de una teoría de la ficcionalidad el relativismo que podríamos calificar de **falacia pragmatista** a la que parecían abocadas consideraciones estrictamente semántico -extensionales del problema. El desafío continúa siendo la estructura textual literaria y el modo en que ésta crea las categorías por las cuales los lectores miramos el mundo que construye el discurso literario al otro lado del espejo ficcional.

1.2 PRAGMÁTICA, SEMIÓTICA Y COMUNICACIÓN LITERARIA

Hemos señalado como uno de los referentes teóricos de nuestra investigación la Lingüística General. Es evidente que en los estudios lingüísticos de la década de los años noventa se presentan dos grandes tendencias generales: una examina las propiedades de las estructuras lingüísticas independientemente de sus contextos de uso; otra examina la relación entre las estructuras lingüísticas y el contexto o los contextos de producción y recepción; tal es el caso de la Pragmática lingüística (Schlieben-Lange 1975). La Pragmática lingüística estudia el papel de los factores contextuales en el significado de las expresiones lingüísticas y se propone, a grandes rasgos, desarrollar una teoría sobre cómo significa el lenguaje cuando es usado. En la actualidad, la Pragmática se desarrolla a través de varías líneas de investigación o disciplinas, en torno a la interpretación de los enunciados lingüísticos situados en contexto. Una de estas disciplinas es la teoría de los Actos de Habla, relacionada con los inicios filosóficos y semánticos de esta disciplina, cuyo objeto de estudio es un aspecto fundamental del significado lingüístico: la fuerza ilocutiva o lo que hace que un acto verbal pertenezca a una clase de oraciones. También cabe señalar la presencia de los planteamientos de Grice y sus seguidores, los neogriceanos. Consideran básicamente que el hablante actúa bajo una cierta *expectativa*: la expectativa de que el interlocutor siga las normas de cooperación fijadas para los actos lingüísticos, y la expectativa primordial de que todo mensaje sea relevante, al menos hasta cierto punto. Tanto la teoría de los Actos de Habla como el Análisis Conversacional de Grice asignan al lenguaje humano una función comunicativa, que consiste predominantemente (aunque no de modo exclusivo) en el intercambio de información. Por eso, esta función se estudia en la conversación o comunicación corriente, considerada como la forma básica, no marcada, de interacción verbal. La Pragmática lingüística, en los últimos años, si bien no presenta una teoría unificada ni una metodología común aceptada por todos los pragmatistas, se desarrolla en una rica interdisciplinariedad, y conecta con otras disciplinas, especialmente la sociolingüística, las teorías cognoscitivas, la psicología y las teorías del análisis del discurso. El éxito de la pragmática se debe, en parte, a que su objeto, la interpretación de enunciados, es tan amplio que admite una gran diversidad de tratamientos.

La Pragmática literaria surge en la década de los años ochenta como un intento de explicar, siguiendo los planteamientos de la pragmática lingüística, en qué consiste la comunicación literaria frente a esa comunicación verbal no marcada. Sería la parte de la Semiótica textual literaria encargada de definir la "comunicación literaria" como tipo específico de relación entre emisor y receptor. La Pragmática literaria tiene sentido en tanto define la literatura como la configuración de un código y un estatuto comunicativo supraindividual que precede y preexiste al código. Se

plantea como necesaria una *"teoría de la comunicación literaria*" en el sentido de S. J. Schmidt (1980), como teoría de los actos de la comunicación literaria y de los objetos, estados de cosas, presuposiciones y consecuencias que tienen importancia en esa comunicación. Consideraremos la Pragmática literaria no como una disciplina, sino como un área de investigación o conocimiento localizada de modo aún impreciso entre la Lingüística general, la Semiótica literaria (fundamentalmente la narratología) y la filosofía del lenguaje. Señalaremos a continuación algunas de sus líneas fundamentales.

En los estudios de Austin (1962) y Searle (1969) encontramos como nota común la perspectiva de que los textos literarios están constituidos por actos de habla miméticos de los actos de habla reales, o según la terminología utilizada por Austin y sus seguidores: "parásitos"[29]. Para Searle, los actos de habla de la literatura son actos "fingidos" y aún aceptando esta limitación, propone que la pragmática literaria debe estudiarlos como los demás[30]. Así lo señala G. Reyes en un esclarecedor artículo:

> **"A diferencia de las teorías que excluyen la literatura, la ficción o la broma de los intereses de la lingüística, la pragmática literaria equipara la producción e interpretación literaria a la comunicación verbal corriente."** (1997: 79)

La Pragmática literaria intenta aplicar al estudio del texto literario los mismos principios universales que son aplicados al estudio de cualquier interacción lingüística, sin perder de vista el hecho central de que el discurso literario pertenece a otra clase de registro o género textual y cultural. En este complejo ámbito tienden a diferenciarse dos tendencias:

A) **Convencionalista**. En la teoría convencionalista, la literatura se define como un corpus de textos que una comunidad considera literarios según convenciones lingüísticas, artísticas, históricas, etc. (J. Ellis 1974). El tipo de textos a los que se aplica esta convención puede variar con el tiempo y las sociedades. También se ubica en torno a esta postura la última formulación de la teoría empírica de la literatura de S. J. Schmidt (1980) [31]. Es parcialmente coincidente con este punto

[29] Ver más adelante nuestro subapartado" 1.3.2.1.La teoría de los actos de habla".

[30] A estos planteamientos responde el volumen recopilatorio de J. A. Mayoral (ed.) (1987a), donde la mayor parte de los autores responden básicamente a los planteamientos expuestos: Ohmann (1971 y 1972), Levin (1976) , Posner (1976) y Domínguez Caparrós (1981).

[31] Su intento (junto a otros autores de la tradición textual germana) se centraría en construir una teoría global de la comunicación literaria que pueda dar respuesta a los problemas empíricos reales, y especialmente al problema crucial de la **interpretación.** Propone Schmidt una ***Teoría de la literatura empírica*** sólo que apoyada ahora por el desarrollo de ciencias empíricas como la filosofía de la ciencia, teoría de la literatura, historia de la recepción literaria, sociología, etc. Esta teoría de la literatura empírica habría de abordar tres cuestiones: 1) Las bases metateóricas; 2) El concepto de Literatura; 3) Propósitos y funciones de la teoría literaria. La *literatura* acoge, pues, como concepto un complejo sistema social de acciones. Tal sistema lo es porque tiene una cierta estructura, definida por las relaciones entre cuatro roles o funciones: el del productor, mediador, receptor y procesador de los textos literarios. La importancia del cambio de enfoque de este grupo de investigaciones autodenominado grupo *NIKOL* (formado por Schmidt, Groeben y Finke, entre otros) es que entienden la literatura como algo distinto a las llamadas "*obras literarias*", las cuales no

de vista T.A. Van Dijk (1979) cuando propone una teoría general de la comunicación literaria con fundamentación en las ciencias empíricas que comprenda tanto una **teoría de los textos**, integrada en una teoría del discurso, como una teoría de los contextos literarios, entre los que destacan fundamentalmente tres: el contexto pragmático (referido a los "actos de lenguaje"), el estudio cognitivo, y el estudio sociológico, que contempla la literatura como "práctica social". Sólo esa teoría de la comunicación literaria podría ayudar a la Poética en su incapacidad para explicar lo literario, incapacidad derivada de que lo literario no son fundamentalmente, dice Van Dijk, unas estructuras, sino que son **funciones (**social, cognitiva e históricamente asignadas).

B) **Esencialista**. La teoría esencialista considera, en cambio, que el texto tiene propiedades específicas; que estas propiedades son lingüísticas y (sean o no universales) pueden determinarse y detectarse a partir del análisis y describirse pragmáticamente.

La hipótesis de trabajo que suele plantearse es si hay una relación dinámica entre los procesos de escritura y lectura literaria, y los contextos lingüísticos y socioculturales en que tienen lugar esos procesos. Algunos autores llegan a afirmar que la Pragmática literaria no es una disciplina, sino un área de investigación en la cual se intenta estudiar la relación entre la forma lingüística de un texto y los procesos de producción y recepción de ese texto. Fuera del ámbito de la terminología y metodología lingüísticas, examinaremos también las posiciones de la Teoría o Estética de la recepción, con sus aportaciones en el terreno de las figuras del lector y de la interpretación de los textos[32].

Finalmente, y desde el punto de vista de la caracterización global del circuito de la comunicación literaria, Pozuelo Yvancos (1988b) destaca cuatro rasgos del fenómeno comunicativo-literario especialmente subrayados por la Pragmática literaria[33]:

a) la desautomatización del circuito mediante la tematización implícita de todos sus componentes;

b) el carácter diferido de la comunicación;

c) la fictivización;

---

tienen para ellos una entidad ontológica autónoma ni son portadoras de significado por ellas mismas. Para ellos los textos denominados ***obras literarias*** son el resultado de **actividades** que asignan significado a los textos. Así, tanto la "literariedad" como el "significado" no son cualidades intrínsecas del texto, sino que tales cualidades resultan de operaciones cognitivas y sociales.

[32] A pesar de todo, no es extraño encontrar algunas declaraciones de escepticismo razonado, como la de G. Reyes: **"(...) la pragmática literaria no ha demostrado todavía muy bien en qué puede contribuir a las reflexiones lingüísticas sobre la literatura que se vienen haciendo desde los formalistas rusos."** (1997: 81)

[33] Cf. Ahora C. Segre (1985: 247-267) y J. Mª. Pozuelo Yvancos: "Representación y ficción" (1993: 99-120), donde aborda el examen de los principales autores en torno al tema de la ficcionalización en el discurso literario.

d) la importancia de la transducción en la definición del circuito de la comunicación literaria.

En efecto, ya F. Martínez Bonati (1960, cap. VI) había efectuado una clara distinción, desde la fenomenología de la situación comunicativa concreta, entre situación comunicativa y situación comunicada como principio teórico y básico para el establecimiento de la fictivización del discurso literario a partir de la distinción del desdoblamiento ficticio que tienen lugar en su proceso comunicativo. Este singular desdoblamiento comunicativo y esta condición fictiva del discurso literario en el que incluimos al discurso poético se configuran como puntos centrales de nuestro programa de investigación.

1.3 REALIDAD, FICCIÓN, LITERATURA

BIBLIOTECA VIRTUAL

La Poética y la Teoría Literaria han coincidido en reconocer a lo largo de la historia que la lírica es el género de más difícil definición (Segre 1985: 255; y Pozuelo Yvancos 1991: 63). La ubicación del discurso poético en el paradigma de los géneros literarios está en relación directa con la naturaleza de las relaciones que se establecen entre los tres conceptos arriba reseñados: realidad, ficción y literatura. Pozuelo Yvancos constata que la Narratología y la Semiótica del teatro han sabido integrar el pensamiento y las posiciones teóricas tradicionales de origen aristotélico con la moderna Semiología (sobre todo a partir de la actualización de la tradición conceptual clásica realizada desde los formalistas rusos). Sin embargo, la lírica no ha experimentado este proceso:

> **"La lirica, in quanto modalità singolare di un oggeto tematico, non differisce da altri generi per via del carattere non 'finzionalle' della sua rappresentazione, ma in base al modo in cui sviluppa, quel tratto 'finzionale' comune che fin dall'affermazione aristotelica della poiesis costituisce la radice stessa di ogni rappresentazione letteraria, anche se la tradizione post-romantica ha preferito cancellare e ridurre il tutto ad una dimensione espressivo-emotivo-soggetiva."** (1991: 63-64)

En el caso del discurso poético se ha venido produciendo lo que podemos caracterizar como una doble carencia:

1) De un lado, no se ha producido una acomodación o adaptación del planteamiento de la teoría clásica, ignorado en buena parte en cuanto al discurso poético, ya que se partía de su exclusión del paradigma genérico.

2) De otro lado, no se ha superado el antiguo esquema de la 'elocutio' retórica[34].

[34] Ver ahora A. López García "Retórica y Lingüística: una fundamentación lingüística del sistema retórico tradicional", en J. Mª. Díez Borque (coordinador), Métodos de estudio de la obra literaria,

Todos los estudios y aproximaciones teóricas en torno al discurso poético (salvo las excepciones escasas que señalaremos en las páginas siguientes) vienen manifestando dos constantes: de un lado, la parcelación y la atomización teórica que confluye en meros análisis de poemas; de otro, la continuada marginación de una teoría de los géneros literarios. Se ha reservado el ámbito de la ficción para la narración y el drama, produciéndose una curiosa sinécdoque teórica ya denunciada ampliamente[35]. Pozuelo Yvancos (1991) explica cómo en este mecanismo de omisión o eliminación del paradigma genérico se procede a una curiosa sustitución de rasgos semánticos que acabará configurando, con el paso de los siglos, un nuevo y deformado paradigma teórico en el que el discurso poético queda excluido de los discursos tradicionalmente considerados como discursos de ficción. En ese paradigma se omite la ficcionalidad en favor de la subjetividad, y se olvida la representación imaginaria de que goza la lírica en cuanto obra literaria. Pasa a subrayarse su valor de confesionalidad veraz tal y como hemos venido entendiendo, sobre todo a partir del Romanticismo. En efecto, esta configuración del discurso poético como discurso veraz y expresión de la subjetividad auténtica del autor, se reafirma sobre todo en el período romántico; y llega a ontologizarse como categoría universal con el sistema dialéctico formulado por Hegel.

Examinaremos a continuación ese paradigma teórico a lo largo de la historia. Desde la canónica Poética clásica, representada por Aristóteles hasta los últimos planteamientos de corte empírico referidos a la Poética de la ficción, se diseña un complicado campo de conocimiento en torno a la ubicación de la lírica en el paradigma genérico y a su concepción ontológica como tipo de discurso.

1.3.1 El paradigma teórico de la Poética clásica

Desde la Antigüedad Clásica se ha afirmado la existencia de géneros teóricos o naturales entendidos como modalidades expresivas de enunciación (claramente diferenciados de las formas textuales con naturaleza diacrónica en que se han patentizado a lo largo del tiempo). En la época clásica podemos examinar el canon o paradigma desde las modalidades enunciativas de Platón y Aristóteles. En el

pp. 601-654. Recordemos que el punto de partida de la resurrección de la retórica viene de R. Barthes (1966a), completado por las aproximaciones del grupo de Lieja (Dubois 1970a y 1970b). Encontramos un nuevo planteamiento, con adaptaciones a la teoría literaria de los años ochenta en Pozuelo Yvancos (1988a) que debe completarse en todo momento con el hoy ya clásico manual de Mortara Garavelli (1988), menos exhaustivo pero más modernizado que el anterior de P. Fontanier (1968).

[35] Señalamos sólo los ensayos que más claramente ponen en evidencia esta marginación del discurso lírico con respecto al sistema genérico: S. Reisz de Rivarola (1979); C. Segre (1985); A. García Berrio (1988); T. Albadalejo (1990) y J. Mª Pozuelo Yvancos (1991). Recordemos que la historia de la eliminación del discurso lírico del paradigma teórico de los géneros ha sido detalladamente trazada por C. Guillén (1971); A. García Berrio (1975 y 1988), y posteriormente G. Genette (1977, 1979 y 1993), lugares en los que puede rastrearse con detalle un análisis más minucioso.

Renacimiento se lleva a cabo una reformulación por parte de Sebastián Minturno y Francisco de Cascales. Posteriormente, en el Romanticismo, G.W.F. Hegel desarrolla un sistema dialéctico en torno a los géneros[36]. Pero son Platón y Aristóteles los responsables de lo que podríamos llamar el "canon" genérico y , en buena parte, del punto de partida del problema que nos interesa abordar.

Platón[37] nos presenta ya un esquema tripartito (*lírica, épica, dramática*) basado en la diferencia entre *diégesis* y *mímesis*. Recordemos que en Aristóteles el concepto de "*diégesis*" representa el relato puro, transmitido por el narrador, mientras que la *mímesis* es el relato recitado por los personajes. Platón en el libro IV de La República distingue tres tipos de discurso: autorial, figural y mixto, entendidos como "*modos*" de discurso. Habla de la imitación por narración simple que está formada por la sola voz del poeta; de la imitación por narración mimética, en la que el poeta habla por boca de otro; y, por último, de la imitación por mezcla de uno y otro sistema, presente en los textos en los que aparece la voz del poeta y la de los personajes. En el **Libro III** (394 b-c) distingue las ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación (**tragedia** y **comedia**), de aquellas que emplean la narración efectuada por el propio poeta (**ditirambo**) y de una tercera serie mixta. Platón (República: 393a) no habla de *géneros históricos*[38] tal y como los entendemos hoy en día, ni de formas literarias concretas, sino de *modos de enunciación*. Y conviene anotar que Platón en este acercamiento a las obras de ficción no persigue una clara delimitación estética, sino más bien un objetivo político y moral; de ahí su expreso rechazo de la obras dramáticas que implican la aparición de caracteres indignos o su concepto negativo de los poemas épicos. En lo relativo a la poesía concluye Platón en no admitir en la ciudad más que los himnos a los dioses y los encomios de los héroes. Es fácil comprender que la clasificación de su Libro III de La República, al igual que sus digresiones en torno a la *mímesis* y su rechazo de la poesía imitativa patente en el Libro X, se expresen de modo tan impreciso que han dado lugar a posteriores confusiones[39].

---

[36] Ver a este respecto los análisis de P. Hernadi (1978a) y más recientemente J. Huerta Calvo (1984), y García Berrio A./ Huerta Calvo, J. (1995). Conviene cotejar otras perspectivas, como las aportadas como la tradición norteamericana que representa M. Krieger en "Capítulo 4.-La engañosa oposición entre teorías miméticas y expresivas", pp. 93-125 (1976). Remitimos a la edición española.

[37] Utilizamos para la citación y referencias la edición de los Diálogos de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986.

[38] Remitimos al capítulo "Géneros históricos" en M. Rodríguez Pequeño, Los Formalistas rusos y la Teoría de los Géneros literarios (1991), pp. 33-50. Ver asimismo el concepto de Aguiar e Silva (1972); P. Hernadi (1978a y 1978b); A. García Berrio y M. T. Hernández (1988), así como una recopilación de utilidad para un acercamiento general en M.A. Garrido Gallardo (1988). Para una visión de conjunto que aúne los principios de teoría de la literatura (géneros teóricos) y los de la literatura comparada con una dimensión histórica, véase K. Spang, Géneros literarios, Madrid, Síntesis, 1993.

[39] Como subraya S. Reisz de Rivarola: "**Platón plantea el problema de los diferentes tipos de narración en términos muy próximos a los recientemente propuestos por J.R. Searle, con la diferencia de que no incurre, como este autor, en la tentación de mezclar el criterio distintivo de los roles discursivos con las personas gramaticales."** (1985: p. 16)

Debemos pues insistir, con Genette (1977), en que ni Aristóteles ni Platón hablaban de géneros en un sentido similar al de categorías o instituciones literarias en el que han venido siendo tradicionalmente entendidos, sino de **modos** de enunciación. Desde esta perspectiva nos interesa esta problemática fusión entre *modos* y *géneros*, para delimitar los orígenes y la tradición teórica en torno a la modalización del discurso poético y a su ubicación en el paradigma genérico. G. Genette reclamaba como necesaria una relectura no distorsionante de Platón y Aristóteles. Si examinamos la Poética de Aristóteles o los textos señalados de la República de Platón, no hay ninguna alusión explícita a la "lírica" o los "poemas líricos" ni en uno ni en otro, y es que ni uno ni otro elabora un sistema de "Géneros" desde un punto de vista preceptivo, sino de "Modos" (entendidos éstos como "situación de enunciación") al hablar de los conceptos de **diégesis** y **mímesis**. La clave está en la confusión terminológica que surge posteriormente a partir de los conceptos de **géneros** y **modos**. Esta confusión, provocada desde las lecturas de las poéticas medievales hasta prácticamente la actualidad, es fundamental a la hora de enmarcar la estrategia de las actitudes líricas en relación con el paradigma genérico, así como para definir el "modo" al que la Antigüedad clásica asimilaba el discurso poético[40].

Uno de los problemas centrales para delimitar el paradigma genérico en la Antigüedad clásica es el silencio manifiesto de la Poética de Aristóteles acerca de los géneros líricos. Aristóteles[41], al ocuparse de las diferentes formas literarias, se basa en la praxis literaria que él conoce, y hace referencia a la epopeya, a la tragedia y a la comedia; pero también a la ditirámbica, a la aulética y a la citarística como especies poéticas (esto es, como **tipos de texto** existentes en su tiempo), señalando en todas ellas la condición común de ser '*imitaciones'*. Aristóteles se ocupa fundamentalmente de la tragedia y, en un segundo plano, de la épica. Para examinar estos géneros se basa en el concepto de "*mímesis*" y también en aspectos formales (Poética 1448a, 20-1448b,1). El concepto de "*mímesis*" aristotélico ha sido y sigue siendo uno los núcleos de discusión fundamentales en la narratología contemporánea[42].

---

[40] Paul Hernadi (1978a) incide también en señalar esta confusión que culmina, según él, en el Romanticismo alemán, donde se fundirían o 'confundirían', consideraciones expresivas, pragmáticas, miméticas y estructurales. Es posible comprobar sus consideraciones posteriores sobre el tema aplicadas al ámbito concreto de la literatura anglosajona en Hernadi (1978b). En torno a la poética aristotélica es muy iluminador el estudio de Antonio López Eire (1980), en concreto los capítulos "II.-Los presupuestos de la poética en el mundo griego" , "III.-La elaboración de una poética: Aristóteles" y "IV.-Las funciones del lenguaje en la Poética de Aristóteles", pp. 11-22.

[41] Utilizamos la reciente edición de Aníbal González (1987).

[42] Ver a este respecto S. Reisz de Rivarola (1985) y el más reciente Martínez Bonati (1992). Como sugiere muy acertadamente C. Segre: **"La posición de Aristóteles es la de un historiador y crítico que, al mismo tiempo, como filósofo, intenta caracterizar los principios generales con que justificar sus afirmaciones. Es la autoridad del filosofo la que hará que más tarde se lea la Poética como una preceptiva literaria (...) No obstante, la Poética no pretende ser normativa, ni mucho menos definir los géneros literarios."** (1985: 270)

Los problemas de integración de la "lírica" en la Poética clásica tienen su origen en el concepto dominante de *"imitación"*[43], al cual no se amolda la lírica[44]. Platón, en su acercamiento a las obras de ficción, no persigue una clara delimitación estética, sino más bien un objetivo político y moral. Los tres tipos de discurso corresponden a tres *modos* -o formas naturales- *de enunciación* distintos en Platón. Cada una de las manifestaciones genéricas se repartía entre cada uno de estos modos naturales. Recordemos que la división en Platón y Aristóteles se fundamenta explícitamente en el modo de enunciación de los textos. El criterio modal y el genérico son considerados completamente heterogéneos y con un estatuto radicalmente diferente: cada género era caracterizado por una especificación del contenido que nada decía acerca de la definición del modo (de enunciación) del que dependía. El criterio de determinación genérica era temático, frente al modal que se centraba en la situación de enunciación.

Si volvemos a la tríada platónica de los modos "**narrativo, mixto y dramático**" (organizada a partir de las oposiciones: (i) diégesis; (ii) diégesis/ mímesis; (iii) mímesis), advertimos una reducción significativa en el paso al paradigma aristotélico, donde únicamente hay lugar para la pareja narrativo/dramático. El sistema aristotélico no deja lugar para la lírica entendida como modo de enunciación lírico con una naturaleza *ficcional* diferenciada. La poética implícita de Platón en su 'Libro III' de la República establecía una clasificación de los tipos de discurso desde una perspectiva puramente lingüística, utilizando como concepto base de la tipologización el "*modo de enunciación*". Este mismo criterio es el adoptado por Aristóteles en la Poética, aunque ahora pasamos de una tríada al modelo binario aristotélico que considera como conceptos base de su tipologización tanto los "*modos*" (dramático vs. narrativo) como los "*objetos*" (superior vs. inferior).

En Aristóteles se enfrentan fundamentalmente los géneros "nobles" (**tragedia** y **epopeya**) a los "inferiores" (**comedia** y **parodia**), adquiriendo un valor menor el problema de los modos. Este momentáneo olvido es el germen de las posteriores, sucesivas y sistemáticas lecturas erróneas. El término "poesía" designa en la poética aristotélica, de un modo general, al conjunto de las artes miméticas (imitativas, representativas), teniendo muy presente que ese sentido mimético no tiene la

[43] La lírica podría definirse entonces como "mímesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones" y según el comentario de Reisz de Rivarola: **"No diremos, pues, que la lírica, como la poesía trágica, es mímesis de acciones, y, en segundo lugar, de los caracteres que ejecutan esas acciones, sino, a la inversa, que es, en primera línea, mímesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales. Si se tiene en cuenta que el discurso lírico no se puede identificar con el discurso del poeta que lo imagina y fija verbalmente, sino con el discurso de la fuente de lenguaje instaurada por él para articular por su intermedio vivencias propias y/o ajenas, es lícito definirlo como resultado de un proceso de mimetización que tiene por objeto el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al del poeta."** Desde un primer momento, el discurso lírico es asimilado como un "modus" de discurso mimético diferenciado de la tragedia y de la épica, pero muy claramente marcado como "discurso mimético" (1985: 22-23).

[44] Además, como apunta Antonio García Berrio (1988: 122), **"dado que no constituía una verdadera unidad en las literaturas griega y latina, no fue considerada como tipo textual consistentemente establecido junto a la epopeya, la tragedia y la comedia**".

acepción de "copiativo", sino más bien de artes o sistemas de representación de la realidad[45]:

> **"De lo dicho resulta evidente que la tarea propia del poeta no es referir lo realmente acaecido sino qué calidad de cosas podrían acaecer, esto es, las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por el hecho de que el uno se expresa en verso y el otro no (ya que se podría poner en verso la obra de Herodoto y no sería menos historia con versos que sin ellos); se diferencian , más bien, en que el uno refiere lo realmente acaecido y el otro qué calidad de cosas podrían acaecer. Por eso la poesía es más filosófica y más profunda que la historia, ya que la poesía habla más de lo general, la historia de lo particular. Lo general es qué calidad de cosas le corresponde decir o hacer a qué calidad de individuo según lo verosímil o necesario. A esto apunta fundamentalmente la poesía por más que ponga nombres propios a los personajes**." (Aristóteles, Poética, cap. IX, 1451b)

Es el mismo Genette quien traza el panorama histórico del "*olvido*" del poema lírico dentro del paradigma genérico:

> **"Las tentativas posteriores de sistematización, al final de la Antigüedad y de la Edad Media, se esfuerzan por integrar la poesía lírica en los sistemas de Platón o de Aristóteles sin modificar sus categorías."** (1977: 199-200)

A pesar de los reiterados intentos de integración[46], desde Minturno, Cascales, y hasta Batteaux, no queda integrada la poesía lírica en la Poética clásica, si no es a costa de dos graves distorsiones: (1) considerar todo poema lírico como una forma de "monólogo trágico"; y (2) considerarlo "imitación a secas" (pero no de acciones). Las obras que conocemos como líricas quedarían asimiladas al modo exegemático o narrativo, pese a que la mayoría de los tratados no expresan una concepción unitaria sobre los textos líricos. Hemos de tener en cuenta que uno de los problemas centrales es la condicional ficcional que se asigna al discurso literario, y en concreto al discurso poético[47].

---

[45] Una distinción fundamental de la poética aristotélica, tal y como la formula S. Reisz de Rivarola: " (...) **es preciso recordar que el término poesía (...) está utilizado aquí en un sentido mucho más restringido en los primeros capítulos de la Poética, donde designa el conjunto de las artes miméticas (...), que en oposición a las artes mimético-plásticas (como la pintura y la escultura), se caracterizan por ser mímesis de acciones, esto, tanto la literatura (en un sentido a la vez más amplio y más estrecho del tradicionalmente aceptado) cuanto la música y la danza**." (1979: 123).

[46] Ver G. Genette (1977), S. Reisz de Rivarola (1985), M.A. Garrido Gallardo (1988 y 1994), A. García Berrio (1988 , 1989 y 1995). Es también interesante el acercamiento de C. Brooke-Rose (1981) y su crítica a las tesis ya clásicas de T. Todorov (1972 y 1976).

[47] Así lo manifiesta S. Reisz de Rivarola: **"(...) se pueden extraer ya algunas conclusiones importantes. La primera de ellas es que es posible completar ahora la hipótesis acerca de la especificidad de los textos ficcionales tradicionalmente aceptados como literarios añadiendo que lo característico y exclusivo de ellos radica en el hecho de que el productor los construye ateniéndose a las reglas de una poética de la ficción que varía según los diferentes géneros y**

Posteriormente se vuelve a la tríada platónica y a reinterpretar ésta como originalmente platónico-aristotélica. Esta tríada recompuesta por Batteaux[48] va a ser el punto de partida de la teoría literaria del Romanticismo alemán[49]. El idealismo alemán establece la tríada genérica (la lírica, la épica, la dramática) a partir de una sustentación metafísica. Se considera al género desde un nuevo marco epistemológico en donde coincide con el concepto de "cosmovisión ideológica". Frente a la rigidez de las concepciones del clasicismo francés (donde los géneros son concebidos como esencias inmutables dependientes de reglas fijas), la propuesta del movimiento **Sturm und Drang** ofrece un claro indicio de renovación, despreciando la rigidez de las reglas de género[50]. Será F. Schlegel quien, primero, le otorgue al problema de los "modos" una significación psicológica y, segundo, introduzca una valoración diacrónica. Como denominador común, los teorizadores románticos mantienen una defensa entusiasta del carácter individual de cada obra. En todo el Romanticismo alemán se examina "*lo lírico*", "*lo épico*" *y "lo dramático*" no ya como modos de enunciación, sino como auténticos géneros, cuya definición entraña inevitablemente tanto un elemento temático -por muy vago que sea-, como histórico. Se mezclan, pues, temas y actitudes, de tal modo que para Hegel, por ejemplo, el contenido genérico es individual y la actitud, sentimental. Es posible, por ejemplo, recoger esta concepción en E. Staiger[51].

Staiger culmina este proceso al distinguir entre *lo lírico, lo épico y lo dramático*, de una parte, y la lírica, la épica y la dramática, de otra. Desde este punto de vista, todas las obras pertenecientes a las subdivisiones de la literatura, deben entenderse como realizaciones de las ideas expresadas por la tríada de adjetivos. Staiger caracterizará lo lírico desde el concepto de "recuerdo", como el estilo en que no hay separación entre sujeto y objeto. Como señala Cesare Segre (1986: 312ss.) existe un conflicto entre teoría de los géneros y poética normativa en torno a la deducción de un espacio teórico para el concepto de "género". El principal problema actual de la teoría de los géneros es fijar los criterios para una organización tipológica de clases de unidades. M.L. Ryan (1977) ha denunciado la dispersión epistemológica y terminológica, a la vez que propone la fijación de una serie de principios

---

épocas, lo que supone, del lado del receptor, el aprendizaje, a través de la praxis, de un modo específico de recepción que incluye tanto el reconocimiento de la ficción como tal cual, cuanto el de la poética particular que la sustenta." (1979: 129-130)

[48] Ver el ya clásico estudio de G. Genette (1977). Es interesante también recordar las posiciones de Paul Hernadi (1978a) en conjunción con lo expuesto por R. Wellek (1969), en especial el Cap. I "El neoclasicismo y las nuevas tendencias de la época", pp. 23-43.

[49] Cf. R. Wellek (1969), especialmente los capítulos VIII, IX, X Y XI. También abordan estos planteamientos, aunque sea de manera tangencial, los artículos de J. Huerta Calvo (1984) y P. Aullón de Haro (1984).

[50] Remitimos a la excelente visión de conjunto histórica y teórica realizada por José María Valverde, en Historia de la literatura universal. Volumen 7. Romanticismo y Realismo, Barcelona, Planeta, 1985.

[51] Ver en concreto para este aspecto E. Staiger (1966) el apartado "Estilo lírico, recuerdo", pp. 27-99. Staiger, como señala P. Hernadi (1978a: pp. 18 y ss.), establece una clara distinción entre **Estilos** y **Géneros** como conceptos básicos

lógico-analíticos uniformes desde una base pragmática. Igualmente, otros autores como P. Hernadi (1978a) o B. E. Rollin (1981) nos presentan el actual y problemático laberinto terminológico, metodológico y teórico. La progresiva separación en las poéticas entre los conceptos de género "teórico" e "histórico", que comenzó en el Renacimiento, pero que alcanza cotas muy altas desde el Romanticismo, ha terminado por generar toda una serie de desplazamientos semánticos y teóricos que afectan a nuestra comprensión del discurso poético.

W. Mignolo (1983) ha resumido ilustrativamente el proceso histórico estableciendo una serie de cortes epistemológicos:

(1) para la Poética clásica el género era la poesía misma, y sus especies eran la tragedia, la comedia, y la épica: las variaciones en la interpretación de la poética aristotélica durante el Renacimiento, en nada modifican la relación entre los géneros y lo particular, el género y las especies;

(2) hacia mediados del siglo XVIII, el vocablo **género** se emplea para designar los tres grandes géneros o las "formas naturales de la poesía": épica, dramática, lírica;

(3) debido, quizás, a las enseñanzas de la botánica y la zoología, el vocablo "género" pasa a designar lo que para Goethe eran tipos artísticos (novela, balada, soneto, etc.). Se trata, pues, de un desplazamiento epistemológico, y no sólo terminológico.

Genette ve la diferencia de estatuto entre *géneros* y *modos* en que los géneros son categorías propiamente literarias y los modos son categorías lingüísticas. Desde su punto de vista, la tríada romántica -la lírica, la épica y la dramática, entendidas como formas naturales dotadas de contenido temático- no puede ya identificarse con los modos de enunciación o formas naturales, sino más bien con lo que él llama "**Architextos**" (entendiendo por "**architextualidad**", en un sentido amplio, la catalogación genérica de textos). Tal como hemos expuesto en este largo proceso de simplificación llevado a cabo en el paradigma genérico (y, por extensión, en lo que podríamos denominar nuestra comprensión histórica del discurso poético desde Aristóteles), la teoría genérica con su distinción tripartita se ha "ontologizado" a lo largo de la historia a costa de la eliminación del discurso poético del paradigma de los discursos considerados "**ficticios**". Tal y como señalaba el profesor J. Mª. Pozuelo Yvancos:

> **"Le tre dimensioni del problema: schematizzazione teorica, triade e ideologia della creazione romantica, sono indivisibili ed hanno collaborato in interdipendenzza all'espulsione di ciò che oggi chiamiamo lirica dal recinto del "finzionale" mimetico."** (1991: 70)

Desde la Antigüedad hasta la Edad Media la diversidad textual de lo que hoy venimos entendiendo bajo el amplio marbete de "**discurso poético**", o "lírica", es enorme; de ahí su gran resistencia a ser catalogada como un género único y unitario dentro del sistema triádico post-romántico. Esto ha provocado incluso que buena parte de las producciones poéticas a lo largo de la historia hayan sido eliminadas del

paradigma del género lírico[52]. La definición del discurso poético se determina con su vuelta al paradigma triádico modal junto a la epopeya y el drama en el Romanticismo; se refuerza su consideración expresivo-modal, la expresivo-temática y el carácter sentimental de la subjetividad del poeta como rasgos específicos. Esta convergencia es reforzada por la coincidencia de tres factores: la presencia del sistema triádico modal, la dialéctica del sistema de representación humana que opone la objetividad y la subjetividad como categorías universales, y la intervención del idealismo romántico y de su teoría de la "expresividad" del poeta. De ahí quizças también ese interés, o necesidad, de algunos poetas "filósofos" en teorizar acerca de la "autenticidad" de la poesía, es decir, en negar su estatuto ficcional; y esa ubicación de la poesía como actividad comunicativa en la esfera de la verdad, en el lugar en que el individuo expresa directa y genuinamente su alma, y rescata (de ese modo casi "sagrado") la autenticidad originaria[53]. La consideración del discurso poético como un discurso no-ficticio fue un correlato interno de la teoría romántica y de su cosmovisión de la literatura[54].

J. Mª. Pozuelo Yvancos nos recuerda que el discurso poético no siempre ha sido concebido de ese modo, y propone en un artículo fundamental (*"Lírica e finzione*" 1991), reivindicar hoy el carácter "ficcional" de la lírica, que no es más que recuperar una vieja tradición interrumpida. Traza una línea clara de antecedentes en F. Cascales (Tablas Poéticas) y Ch. Batteaux, quienes han defendido el carácter ficcional de la lírica. Uno y otro se han servido del concepto de "*imitación*", interpretado por G. Genette (1979) como una distorsión del concepto de "*mímesis*". F. Cascales defiende el derecho de la lírica a tratar los más variados argumentos, y sostiene que la inclusión del discurso poético en el paradigma de los géneros ficticios (junto a la épica y el drama), no representa ninguna distorsión del pensamiento aristotélico (tal y como viene afirmando Genette[55]). En Aristóteles encontramos este sentido de **mímesis** como concepto general de actividad artística en el primer capítulo de su Poética (1447a, 15-16), claramente diferenciado del concepto de

[52] Dicho paradigma ha sido construido básicamente desde la historiografía literaria del siglo XIX a partir del Romanticismo (Wellek 1969). Véanse también las conclusiones a que llega C. Guillén (1971 y 1989).

[53] Remitimos a J. Habermas (1972 y 1985), muy cercano a las posiciones que expone W. Benjamin en torno a la literatura de la Modernidad en Imaginación y sociedad / Iluminaciones I, Madrid, Taurus, 1988; y Poesía y Capitalismo / Iluminaciones II, Madrid, Taurus, 1988.

[54] Ver A. Béguin (1939) y M. H. Abrams (1971). Sin olvidar planteamientos como el de H. Bloom (1982) que inciden en suministrar longevidad a tal paradigma romántico, entendido ahora como canon sustentador de toda la poesía moderna. Y, en efecto, P. Hernadi se lamenta de que buena parte del pensamiento contemporáneo sobre los géneros literarios no haya ido más allá de la teoría romántica (1972: 13-14).

[55] La argumentación de Genette se apoya en una lectura restrictiva del concepto de "mímesis" en Aristóteles, entendida como "imitación de acciones humanas". En Genette mímesis y mimético remiten siempre a dos órdenes: a) a un orden puramente modal, como en Platón, esto es, como forma enunciativa de la narración; b) en estrecha relación con el concepto de fábula, entendido como "imitación de acciones". Por contra, Cascales y Minturno entienden la Mímesis en cuanto Poiesis, esto es, como concepto general de producción artística.

"***poiesis***" genettiano que luego procede a diferenciar entre *diégesis* y *mímesis* como prácticas discursivas distintas. Pozuelo Yvancos señala que la inclusión de la lírica en el orden mimético no supone una operación arbitraria, sino la consecuencia de toda una teorización en torno al fenómeno complejo de la ficcionalidad, es decir, proviene de la convicción de que la **mímesis** supone representación ficcional. Batteaux defiende la lírica como género mimético, y para él son sinónimos términos como: '*modelo de realidad, verosimilitud, ficción y mímesis'*. Valga el ejemplo de Molière, quien no diseña en su obra el retrato de los misántropos, sino que representa "la misantropía", su estilización o modelización artística; o el ejemplo de Cervantes en El Quijote, quien no diseña en su novela el retrato de los caballeros ni de los locos, sino que representa "la locura caballeresca". Entendemos que la literatura no nos suministra casos particulares, sino modelos generales, universales, de representación. Lo mismo ocurriría con Papá Goriot o Eugenia Grandet de Balzac, donde nos encontramos con las "figuras" del Padre o el Avaro respectivamente. Según un sencillo esquema:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Literatura (Modelo)	**Artificial** vs. **Natural**	Objeto (Mundo)
	Totalidad vs. **Particular**	

Toda imitación (*poiesis*) es creación ficticia. El hecho de que en el discurso poético nos encontremos ante un modelo artificial o construcción artística, provoca que sea inoperante la oposición supuestamente ontológica entre sentimientos verdaderos y sentimientos no verdaderos[56]. Es irrelevante la veracidad o la simulación de la materia que representa la lírica. Se trata de simple materia objetual (perteneciente a la perspectiva del objeto, del mundo, tal y como situábamos en el esquema anterior), tratada por el poeta de modo que pueda ser sometida al principio de la imitación verosímil. Mediante ésta, los sentimientos se generalizan y alcanzan una dimensión poética, limitada únicamente por su personal capacidad de representar los asuntos humanos a través de la expresión poética. El campo de discusión ya no se organiza en torno a la oposición semántica "*verdad vs. ficción"* tal y como venía sugiriendo Genette (1979: 42), sino que el principio de la oposición es *lo real particular* frente a *lo universal artístico*.

La ficcionalidad no se refiere únicamente al ámbito semántico extensional de la relación texto-referente (y muy en concreto al campo consabido del problema del "realismo" en la narrativa). Se trata no sólo de un problema de referencia, sino de constitución de la misma textualidad literaria, y por ello afecta a la totalidad de los ámbitos y de los planos de la comunicación semiótico-literaria. Coincidimos con el profesor Pozuelo Yvancos en tres hipótesis de partida:

[56] Ver Pozuelo Yvancos (1991: 82) y García Berrio (1988:55-57 y 340-349), (1989: 356).

1) La **ficcionalidad** es un rasgo de la configuración misma de la **textualidad literaria**.

2) La especificidad del modo de comunicación literario parte de la existencia del "**hablar imaginario**". De hecho, el carácter ficcional del discurso poético revela interdependencia con la característica específica de la comunicación literaria entendida como "**hablar representado**" (Martínez Bonati 1960: 140-149 y 174ss.).

3) El estatuto comunicativo del discurso poético -que posee su especificidad pragmática, tal y como señalado el profesor Pozuelo Yvancos (1988: 213-225; 1990)-, presupone siempre un **hablante ficticio**.

Otros argumentos refuerzan esta tesis de la ficcionalidad del discurso poético. Diseñaremos nuestro concepto de "mímesis" en torno a la esfera de creaciones de modelos de realidad verosímiles. El **acto de creación poética** es un acto de ficción donde convergen tres procesos complejos: un acto de modalización, un acto de formalización y un acto de simbolización. La llamada función "pseudomimética" (Dolêzel 1988: 476ss) es la que más claramente ha perjudicado el reconocimiento del discurso poético como actividad ficcional, subrayando y remitiendo continuamente la explicación de la textualidad productora de su mundo interior a una fuente originaria (el poeta-autor, sus sentimientos o sus ideas). Dicha fuente confería al discurso poético una dimensión de imitación natural, que suponía ignorar su ineludible dimensión de hablar imaginario. En el discurso poético el punto de partida de construcción del "mundo posible" no es el personaje (como en el caso de la narrativa) sino el **"hablante lírico**". La constitución del "mundo" del referente textual en el caso del discurso poético no se subdivide en mundos a medida de las personas, sino en estrecha dependencia con la actividad del Hablante lírico, en cuanto hablante que instaura el mundo al cual aparece sometida toda referencia. Martínez Bonati había caracterizado este "hablar" del sujeto lírico como "revelación del ser"[57].

Además de la constitución del mundo textual, hemos de retener para nuestro programa de investigación una distinción fundamental surgida de la Poética clásica:

A) El nivel de los modos del discurso, entendidos como categorías abstractas, transhistóricas y con virtualidades textuales generales, pertenecientes al orden general del del lenguaje y del discurso, y no exclusivamente a la literatura.

B) El nivel de los géneros históricos, entendidos como categorías históricas y transitorias, dotadas de naturaleza institucional y de definición sociológica; sin olvidar que este nivel es susceptible de sucesivas especificaciones y subdivisiones metodológicas y operativas, desde la perspectiva de grandes géneros hasta subgéneros muy concretos, como -para el caso del discurso poético-, la égloga, la balada o el haiku.

[57] Remitimos al "Capítulo II.-Estética y lógica trascendentales de la experiencia literaria", pp. 214ss en Martínez Bonati (1972).

A) Los **modos de discurso** en cuanto posibilidades abstractas del lenguaje, son independientes de las diversas concretizaciones históricas que se han venido estableciendo en las diferentes culturas a lo largo de los tiempos[58]. Los modos son "*universales de representación*". El fundamento de las distinciones de los modos del discurso parte de lo que N. Frye llamaba el "*radical de representación*" (1973: 246-7). Cuando hablamos de "*modos*" entendemos por esta expresión básicamente los llamados modos fundacionales de la literatura: el modo lírico, el modo narrativo y el modo dramático. Tenemos decididamente en cuenta que esta consideración o condición modal no anula la posible existencia de interferencias o contaminaciones, presencia de uno o más modos en un género supuestamente monomodal, etc. En efecto, recogiendo las consideraciones de A. Fowler (1979) hemos de considerar que los modos surgen como emanaciones de características permanentemente válidas, provenientes de formas relativamente evanescentes tales como los géneros. Desde este punto de vista, podría admitirse la consideración de modos derivados: el cómico, el trágico, el elegíaco, el biográfico, el autobiográfico, etc., al no estar representados en una exclusiva opción de género. Tales modos constituyen abstracciones de propiedades fundamentales que reconocemos en diversos géneros históricos (puede ser autobiográfica la narrativa, la lírica e incluso la dramática). Estos modos derivados no forman, desde luego, un conjunto cerrado ni excluyente, como sucede con la tríada: modo lírico, modo narrativo y modo dramático.

B) Los **géneros históricos** son categorías históricas con una patentización textual concreta y sustantiva. Pueden ser considerados como "*hipercódigos*" sujetos a continuos cambios causados por el paso del tiempo y el cambio en las preferencias lectoras. Los géneros históricos tienen una validez institucional surgida del acuerdo o encuentro entre críticos, escritores y lectores. La **historicidad** y la **textualidad** son las dos principales características de los géneros históricos[59]. Esta historicidad intrínseca de los géneros muestra que deben ser entendidos en estrecha conexión con los contextos epocales de los que emergen. Es necesario que tengamos en cuenta la forma de los géneros literarios, expresión que utilizamos en un sentido amplio[60] (refiriéndonos tanto a la forma del contenido como a la forma de la expresión). Así, la distinción entre prosa/verso nos constituye, por sí mismo, un factor decisivo para la

[58] Serían fundamentales las apreciaciones de Paul Zumthor (1983 y 1989) en torno a la fijación textual de la poesía oral y sus modos de transmisión históricos hasta la actualidad, con una relación directa sobre nuestra apreciación en torno a los géneros históricos, que apenas conocemos hoy a partir de su fijación exclusivamente escrita.

[59] Como señalan Greimas y Courtés (1979): "Con el término género designamos una clase de discurso, identificable merced a criterios de naturaleza sociolectal. Éstos pueden provenir ya sea de una clasificación implícita que descansa -en las sociedades de tradición oral- en una categorización particular del mundo, ya de una teoría de los géneros que, para muchas sociedades, se presenta en forma de taxonomía explícita, de carácter no científico (...)" (p. 197).

[60] Para nuestra utilización de los conceptos de "forma" y "sustancia" remitimos a los maestros fundacionales: L. Hjemslev (1943 y 1971), y E. Coseriu (1967 y 1968). Para nuestra conceptualización de "género literario" ver la clásica aproximación de Wellek y Warren (1953), donde opera ya la distinción entre forma interna (metro, versificación , estructura) y forma interna (actitud, tono, etc.).

división de géneros ni adscribe automáticamente un tipo de texto a un género o modo determinados. En buena parte de literatura medieval esta oposición verso/prosa estaba en función, esto es, era consecuencia de otra de orden superior, el juego de estrategias en el texto entre realidad y ficción.

1.3.2 El concepto de ficción en la Poética contemporánea

Uno de los puntos centrales de nuestra investigación es el encuadre ficcional del discurso literario. Debe plantearse a partir de lo que es su escisión fundamental, es decir, su característica comunicativa más marcada: quien escribe es siempre distinto de quien habla. La literatura no es sólo discurso ficcional, sino que es un Género ficcional, que institucionaliza ese modo de ser comunicativo, que podríamos caracterizar como polienunciación y poliaudición. Examinaremos a continuación el paradigma teórico en torno al discurso literario desde un punto de vista pragmático y ficcional.

MIGUEL DE CERVANTES

1.3.2.1 La teoría de los actos de habla

A) Las tesis de Austin

La Pragmática es la disciplina lingüística que se ocupa del análisis de la **acción del decir**. Caracteriza al texto no sólo desde las relaciones de los signos (**Sintaxis**) y unos contenidos referenciales (**Semántica**), sino también como una función en la que un hablante ejecuta un "acto de habla" (*speech act*) o una serie de actos de habla (p. ej., promesa, amenaza, orden, pregunta, etc.). La Pragmática literaria es heredera de la pragmática lingüística; y en cierta medida tiene como lejano antecedente la semiótica definida por Ch. Morris (1946) como aquella disciplina que estudia las relaciones que mantienen el emisor, el receptor, el signo y el contexto de comunicación. La cuestión se centraría en las siguientes dos preguntas:

A) ¿Qué tipo de acto de habla ejecuta la literatura globalmente?

B) ¿Qué elementos de la lingüística de la acción pueden servir para caracterizar a la literatura, si no como clase de acto de lenguaje, al menos como tipo de discurso particular?

En cuanto a la primera pregunta, esto es, si tiene, y de qué tipo, fuerza ilocutiva el mensaje literario considerado genéricamente, los teóricos de la literatura han tendido a remitirnos a las posiciones de Austin y Searle. Austin habló de "*uso parásito*" y también de "*uso mimético*", sin determinar para la literatura un tipo específico de fuerza ilocutiva. Searle (que distingue entre "expresión referencial" y

"uso referencial") continúa afirmando que la literatura es un uso especial, *decolorado*, *parásito*, sin marca ilocucionaria específica[61].

Una parte de la pragmática (desde la base teórica de las posiciones de Austin (1960) se ha especializado en el estudio del lenguaje como acción[62]. Se trata de entender que en el texto no hay únicamente relaciones entre signos, o de signos con el mundo, sino que también encontramos una relación entre los comunicantes entre sí (hablante y oyente), y de éstos con el signo. De esas relaciones se ocuparía la Pragmática. La teoría de los actos de habla contempla el lenguaje como una actividad en la cual el hablante no sólo *dice* sino que también *ejecuta* con ese decir otras "acciones"[63]. Austin comienza, en la primera de sus conferencias -publicadas tras su muerte bajo el epígrafe How to do things with words-, distinguiendo entre dos formas de enunciación: los enunciados declarativos y performativos. Esta distinción es importante en la medida en que permite una diferenciación de los actos del discurso: *locutivos*, *ilocutivos* y *perlocutivos*[64]. En Austin (1972) la distinción en tres tipos de actos de habla acaba por desplazar la distinción original entre actos *declarativos* y *performativos*:

> **"El problema de la 'ficción' literaria alcanza de lleno desde sus orígenes a esta pragmática o lingüística de la acción, precisamente en la medida en que el ser ficcional de la literatura propone un uso particular en que se suspenden las exigencias de verdad y de compromiso para con el mensaje de los intervinientes en el acto de la comunicación."** (1972: 74)

Austin contempla el discurso literario desde una posición marginal y desviacionista; en la línea de Frege, entiende que los enunciados literarios no son verdaderos ni falsos, sino una forma de figura o imagen. Sostiene que la literatura no es un acto serio que compromete al hablante sino una clase de uso '*mimético*', en el que el hablante no enuncia palabras propias sino de otros: se ha producido una *mimetización* o *representación* del hablar del personaje. Este uso mimético no convierte a la literatura en un acto ilocucionario con sus reglas constitutivas propias, sino en un uso en el que se suspenden las condiciones normales del acto de habla y su

---

[61] La filosofía analítica trabaja desde Frege y Russell sobre el lenguaje de la ficción y sus relaciones con la realidad, con el complejo y difícil trasvase a una teoría literaria. Ver C. Germain La semántica funcional, Madrid, Gredos, 1986 "Significación y uso". Ver asimismo Iser (1976: 166).

[62] La teoría del lenguaje que se deriva de la filosofía del lenguaje ordinario busca describir las condiciones que garantizan el éxito de los actos lingüísticos. El acto de habla, descrito por Austin y sistematizado por Searle y otros seguidores, instituye una unidad central de comunicación: el *acto de habla* es entendido como la unidad central del proceso de comunicación. Así, D. Vanderveken en un reciente estudio (1988: 21ss.) continúa la línea de estudios de J.R. Searle (1965 y 1969), y establece que los actos de habla o de comunicación son las unidades elementales de significación, objeto por lo tanto de una Semántica General. Existen, según él, diferentes formas lógicas de actos ilocutivos. La mayoría de los actos ilocutivos elementales son de la forma F(P): se componen de una fuerza ilocutiva F y de un contenido proposicional P (definiciones, promesas, excusas, etc.).

[63] Cf. U. Eco (1988) "Diccionari versus enciclopèdia".

[64] Dos brillantes exposiciones de esta teoría pueden encontrarse en Levinson (1989: 218ss.) y W. Iser (1979:166-172).

capacidad performativa. Sólo compromete a los intervinientes en el seno del juego de la *representación*. Refiriéndose al discurso de ficción, ejemplificado por textos literarios, Austin establece que se trata de un uso *parasitario* por relación al uso normal. Y recuerda que las enunciaciones performativas, acertadas o no, deben entenderse pronunciadas en circunstancias ordinarias, por lo cual rechaza las enunciaciones ficticias. El discurso de ficción problematiza y complica las convenciones propias del discurso. No es que haya una ausencia de convenciones, sino que el discurso de ficción opera una selección entre las convenciones más diversas desde el punto de vista histórico. Además, las organiza como si perteneciesen a un conjunto, haciéndolas aparecer en combinaciones inesperadas y privándolas de su valor habitual estable[65].

B) Las tesis de J. R. Searle

Las tesis básicas de John R. Searle[66] en torno a la pragmática de la literatura se pueden encontrar ya en su artículo de 1975 donde parte de una concepción pragmática y no semántica del estatuto de la ficcionalidad. Allí sostiene que la naturaleza ficcional de un texto no depende de propiedades discursivas o textuales, sino de la intencionalidad del autor, de la posición del locutor respecto a su discurso. Distingue entre ficción narrativa ("*finzione narrative*" (1978: 150) y obra literaria, notando que se no existe entre ambas una relación de necesariedad. La ficción es entendida como un tipo de actividad lingüística "no seria"; no todos los textos literarios son ficcionales, si bien lo ficcional y lo literario no se implican necesariamente, puesto que no todo texto considerado literario es ficcional ni todo texto ficcional es necesariamente literario; a pesar de ello, las ficciones creadas y recepcionadas como literarias tienen un estatuto particular dentro de la clase de los textos ficcionales.

Investiga la diferencia existente entre enunciados narrativos ficticios ("*enunciati narrativi fittizi*") y enunciados serios ("*enunciati serii*"). Searle (1978: 151) en el marco de la teoría de los "*speech act*" que reserva la denominación de "serios" a aquellos que comprometen una serie de reglas para la aserción como acto ilocutivo[67]. El discurso ficcional, concluye Searle, no respeta las reglas que rigen las declaraciones de verdad o actos ilocutivos. En realidad, tendríamos que remitirnos a su consideración de que es posible detectar en toda situación de habla, un hablante,

[65] W. Iser nos recuerda que el destinatario no puede estimar la fuerza ilocutiva del acto de habla más que a partir del contexto situacional de la enunciación (1976: 169). Cf. Iser (1979 172-3).

[66] Ver J. R. Searle: "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*. Trabajamos sobre la versión italiana de este artículo aparecida en 1978, en *Versus*, tal y como anotamos en nuestra bibliografía.

[67] J. R. Searle (1975:152ss). Tales reglas son: (1) Regla esencial: quien hace una aserción se compromete acerca de la verdad de la proposición que expresa; (2) Regla preparatoria: el hablante debe tener la capacidad de poder probar o razonar acerca de la verdad la proposición expresada; (3) La proposición expresada no debe ser obvia ni para el hablante ni para el destinatario; (4) Regla de sinceridad: el hablante se compromete a creer en la verdad de la proposición que expresa.

un oyente, y un acto de hablar que es realizado por el hablante (Searle 1965 y 1969). Austin se había centrado especialmente en el estudio de las frases y había reconocido que toda frase pronunciada en la comunicación realiza algún tipo de acto. Por eso, la noción de acto de habla se amplía hasta convertirse en una forma de considerar el lenguaje dentro de la comunicación. La teoría de los actos de habla constituye el marco de referencia para analizar las intenciones del hablante y la forma en que estas intenciones pueden ser deducidas por parte de los oyentes. Este estudio en profundidad de los actos de habla comienza con la obra de J. R. Searle, quien sostiene que éstos, y no las frases, son las unidades mínimas o básicas de la comunicación lingüística. Afirma que los actos que pueden realizar las frases son independientes de su forma sintáctica o de su significado literal. Las mismas frases se pueden utilizar en diferentes actos de ilocución. Los actos de ilocución dependen más de las intenciones del hablante y de las condiciones y contexto del que habla, que de la forma sintáctica de las frases pronunciadas. Su aportación fundamental, frente a las teorías estándar de la comunicación, estribaría en el hecho de que queda manifiesto que el paralelismo establecido entre tipo de frase y función del lenguaje (subyacente en el paradigma jakobsoniano) no puede mantenerse. Además, algunas funciones del lenguaje no se pueden emparejar con tipos de frase ni siquiera de forma superficial. Incluso delinear las funciones del lenguaje atendiendo a un conjunto de intenciones comunicativas resulta un planteamiento restringido, al estar basado en la suposición de que toda actividad lingüística tiene como función subyacente la comunicación de algo a un oyente.

Searle (1978) supone algunas aportaciones importantes en el contexto teórico y epistemológico de los años setenta como, por ejemplo, el hecho de defender que la gramática del lenguaje literario no es otra gramática diferente de aquella de la lengua natural ni sus significados requieren otro diccionario. Pero conviene que recojamos las conclusiones por él expresadas:

1) El autor de una obra de ficción finge realizar una serie de actos ilocutivos, normalmente del tipo representativo (la clase de las ilocuciones representativas incluye afirmaciones, aserciones, descripciones, identificaciones, etc.)[68].

2) El criterio para identificar una obra de ficción está necesariamente en la intención ilocutiva del autor (Searle 1978: 155):

> **"Solo nelle storie per bambini con morale finale o in opere insoppotabilmente didascaliche como quelle di Tolstoj noi troviamo una rappresentazione esplicita degli atti linguistici seri la cui trasmissione è uno dei fini (se non il maggiore) del testo stesso. I critici letterari han spiegato su basi *ad hoc* como l'autore trasmette atti linguistici seri atraverso l'esecuzione di quegli atti linguistici fittizi che costituiscono l'opera di finzione, ma non c'è ancora una teoria generale dei**

[68] Cf. J.R. Searle "Statuto..." , pp. 154-155. El mismo Searle remite a otro artículo suyo que no hemos podido localizar "A Classification of Illocutionnary Acts", Minnesota , Studies in the Philosophy of Language, de. K. Gunderson, s./f.

meccanismi attraverso i quali queste intenzioni illocutive serie sono trasmesse da illocuzioni fittizie." (1978: 162)

Por último, anotar que F. Martínez Bonati completa su crítica en un artículo posterior[69] donde comenta ampliamente el sentido del verbo "*fingir*" para afirmar que las oposiciones "fingir/hacer de veras", "hacer no serio/hacer serio", "actos locutivos/ enlocutivos", habitualmente utilizadas por la teoría de los actos de habla, no le parecen adecuadas para definir la naturaleza de la ficción literaria y de la actividad creadora del autor (Martínez Bonati 1992: 66 y ss.).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[69] F. Martínez Bonati "El acto de escribir ficciones", pp. 61-69, en Martínez Bonati (1992).

1.3.2.2 Modelos comunicativos: R. Ohmann y S. R. Levin

A) Las posiciones de R. Ohmann

Las tesis de Austin sobre la ficción y las relacioenes entre realidad y literatura, esquemáticamente explicitadas en sus textos, son desarrolladas por Richard Ohmann (1971 y 1972). R. Ohmann, en el contexto de la pragmática literaria, intenta llegar a una definición **ilocutiva**, frente a las definiciones **locutivas** (que se centran en lo que el texto es, las formalistas) y las **perlocutivas** (que se centran en los efectos del texto, las sociológicas). Observa que las obras literarias violan sistemáticamente las condiciones de propiedad que deben observarse para la realización de un acto ilocutivo, y concluye que el discurso literario es un tipo de discurso abstraído de las circunstancias y condiciones que hacen posibles los actos ilocutivos. Estos carecen, por tanto, de fuerza ilocutiva normal: su fuerza locutiva es "mimética", en el sentido de intencionalmente imitativa. R. Ohmann[70] parte de los criterios sobre las **condiciones de felicidad** de una clase de actos ilocutivos, caracterizados por la presencia de verbos realizativos. Es necesario, para comprobar el funcionamiento adecuado de la fuerza ilocutiva de un texto, considerar el desdoblamiento comunicativo de la fuente emisora en las figuras del Autor y del Hablante imaginario. Ningún acto de habla podría ser en ningún caso apropiado en una obra literaria:

> **"Una obra literaria es un discurso abstraído, o separado, de las circunstancias y condiciones que hacen posibles los actos ilocutivos; es un discurso, por tanto, que carece de fuerza ilocutiva."** (1971: 28)

Para Ohmann la fuerza ilocutiva de la literatura es *mimética*, pues el escritor finge relatar un discurso y el lector acepta ese fingimiento. Es el lector quien construye/imagina un hablante y un conjunto de circunstancias, de modo que el acto ilocutivo queda sujeto al ámbito de la *mímesis*. A partir de este concepto de "*mímesis*", Ohmann reelabora la anterior definición:

> **"Una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética."** (1971: 28)

La obra literaria imita intencionadamente una serie de actos de habla; imita no sólo una acción, sino también una localización imaginaria. El acto ilocutivo queda sujeto al ámbito de la *mímesis;* es, pues, un acto ilocutivo imaginario que sólo es relevante de un modo especial al permitir que se lleve a cabo la *mímesis*. La obra literaria apela a toda la competencia de un lector, entendido como descifrador de actos de habla, pero Ohmann señala que el único acto de habla en el que participa

[70] R. Ohmann, "Los actos de habla y la definición de literatura", pp. 11-34, y "El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas", pp. 35-57, en J.A. Mayoral (ed.).

directamente es el que ha llamado "*mímesis*". La totalidad del contexto del discurso es la que establece su estatuto literario. La pretensión de realidad/veracidad en cuanto a referencialidad y significado queda suspendida por efecto de la mímesis:

> **"(...) la suspensión de las fuerzas ilocutivas normales tiende a inclinar toda la atención del lector hacia los actos locutivos en sí mismos y hacia sus efectos perlocutivos."** (1971: 33)

Caracteriza la literatura como un modelo indirecto (frente al habla, directo) de acto de habla. La obra literaria pertenece al ámbito de ciertos usos especiales de los actos ilocutivos en los que la fuerza de verdad/falsedad queda suspendida para someterse únicamente a los criterios de adecuación/ no adecuación, según las circunstancias. Si atendemos a los actos ilocutivos, podemos identificar una ruptura cognitiva perfectamente clara entre la literatura y el resto de discursos. Las obras literarias son discursos en los que están suspendidas las reglas ilocutivas usuales. El escritor emite actos de habla imitativos, como si estuvieran siendo realizados por alguien, pero teniendo en cuenta que no se crea un personaje y se le concede el "habla", sino que más bien la asignación de los actos de habla es el medio de creación de los personajes. La distancia, Autor/Narrador aparece en cuanto aplicamos las condiciones normales de los actos ilocutivos. Y la relación Lector/Oyente descubre al hablante imaginario y su ubicación a partir de la entidad de los actos ilocutivos. El lector construye juicios del tipo "quién es el hablante", "qué papeles desempeña", "en qué tipo de sociedad vive", etc., a partir de las convenciones consabidas de los actos ilocutivos:

> **"La construcción de un mundo ficcional para ir asociado a una novela, una obra de teatro, un poema u otra forma ficcional, es un intercambio entre escritor y lector a través del medio de los actos ilocutivos."** (1971: 47)

Como consecuencia, Ohmann afirma que la mímesis literaria invierte la dirección usual de inferencia del lector. La literatura sería un "medio frío" de comunicación en cuanto casi todo debe ser completado por el oyente, esto es, implica un alto grado de participación. Pero esta participación tiene un estatuto ontológico y

cognitivo diferente respecto a los actos de habla de la vida cotidiana: su participación es cognitiva e imaginativa únicamente[71].

Ohmann pretendía aplicar la noción de "*mímesis*" tanto al autor como al lector: el autor imita los actos de habla de un hablante imaginario, y el lector "imita" o evoca una situación imaginaria. Si para Ohmann la fuerza ilocutiva de un poema es "*mimética*" y los actos de habla de un poema son "*quasi actos de habla*", S. R.Levin (1976) difiere de aquél en que muchos de los hechos tratados por Ohmann se explican con la incorporación de algunos rasgos en una oración real dominante implícita en la estructura profunda de todos los poemas y a partir de la cual se derivan hechos como consecuencias naturales[72].

B) Las posiciones de S.R. Levin

En la misma línea S.R. Levin (1976) propone para los poemas un tipo particular de análisis en el que se prevé que, subyacente a todos los enunciados constatativos, existe una oración dominante del tipo "yo te digo que":

> **"Trataré de argumentar que en todo poema hay implícita una oración dominante que queda elidida posteriormente, pero cuya existencia es necesario postular para que ciertos hechos acerca de los poemas puedan recibir una explicación adecuada." (**1976: 65)

S.R. Levin insiste en que todo poema lleva implícita una oración dominante que explica el tipo de fuerza ilocutiva que debe tener el poema: "**yo me imagino a mí mismo en y te invito a concebir un mundo en el que...**", donde se sugiere la creación de un mundo imaginario y el desdoblamiento de las funciones

[71] Señalamos la crítica que lleva a cabo M. L. Pratt (1977) sobre este tipo de caracterizaciones "indirectas" de la literatura. Entiende que se trata de extender la teoría lingüística de los actos de habla hasta una definición del uso literario del lenguaje. El lenguaje literario, según Pratt, debe entenderse como un uso del lenguaje y no como una clase de lenguaje. Rechaza la literariedad como concepto que delimite la especificidad de la literatura: la literatura es una clase más de discurso. En este sentido, los actos de habla, o de lenguaje, ofrecen la posibilidad de integrar el discurso literario dentro del mismo modelo básico de lenguaje que todas las demás actividades comunicativas. La cuestión central es la descripción de la situación lingüística y comunicativa de la literatura. Pratt determina una serie de características definidoras: i) la no-participación: un sólo hablante tiene la palabra; ii) Carácter definitivo del texto, escrito para la posterioridad, lo cual implica el carácter institucional de la literatura, entendida como una noción normativa cuya sanción viene dada institucionalmente; iii) Existencia del "pacto literario", para la cual aplica al estudio de la literatura la teoría de Grice sobre el principio de cooperación y las reglas de conversación. M. L. Pratt le critica que **"aunque las características señaladas por Ohmann para literatura son ciertas, sería necesario demostrar que sólo se dan en ella y que siempre que se produce un uso ficticio del lenguaje estamos ante una manifestación literaria".** Citamos por J. Domínguez Caparrós "Literatura y actos de lenguaje", en Mayoral (ed.), op. cit., pág.98. M. L. Pratt entiende que se trata de extender la teoría lingüística de los actos de habla hasta una definición del uso literario del lenguaje. De esta forma se borrarían las fronteras entre lenguaje literario y no literario.

[72] Pueden contrastarse posiciones críticas en Martínez Bonati (1981: 157-159) y J. M. Pozuelo (1993: 77 y ss.).

comunicativas. Levin[73] se propone definir el poema planteándose *"qué clase de acto de habla realiza el poeta al escribir el poema" (*no "qué clase de objeto lingüístico es"). Parte también de las teorías de Austin, entendiendo que los enunciados realizativos no se someten a las condiciones de verdad/falsedad sino a las "condiciones de adecuación o propiedad ("**felicity conditions"**), las cuales se establecen a partir de fuertes convenciones. Pero ante las confluencias entre enunciados realizativos y constatativos, Austin propuso un esquema más general en el que ambos quedarían incluidos en condición de igualdad[74]. Todo poema contiene esta oración reseñada arriba como una oración dominante en su estructura profunda,; esta oración queda elidida en su estructura superficial. Para los casos en que esta oración dominante no se ajuste al primer verso del poema, Levin propone efectuar transformaciones. Así, por ejemplo, para poemas que empiecen con preguntas o peticiones, sería "Yo te pregunto...". Además, señala que en ocasiones puede hacerse explícita la fuerza ilocutiva de un poema. En cuanto a la situación comunicativa, Levin advierte el desdoblamiento entre el Yo de la enunciación (perteneciente al mundo real) y el Yo del enunciado (perteneciente al mundo posible). En el Lector subyace un acuerdo tácito para contemplar un mundo posible, un mundo que es producto del acto de imaginar del poeta. Si se conjugan las fuerzas ilocutivas de las dos partes de la oración dominante (Autor y Lector), entonces tenemos el efecto perlocutivo sobre el lector, esa "consciente suspensión de la incredulidad" (*'suspension of disbelief'*) de la que nos hablaba Coleridge, aunque no es necesario que este acto perlocutivo concreto se lleve a cabo en el lector. Pero la pregunta central sigue siendo, para Levin: **"¿qué tipo de fuerza ilocutiva tienen las oraciones de un poema?**. Recordemos que el efecto perlocutivo se cifra en esa "*fe poética*" del lector. Generalmente, la crítica ha estudiado o bien los actos locutivos (la estructura del texto) o los actos perlocutivos (efectos del texto sobre el receptor). Levin cree que los aspectos locutivos del poema (convenciones tales como la medida, la rima, etc...) tienen una dimensión adicional: contribuyen a crear y mantener la ilusión poética, la credulidad del lector. Una vez atrapado, el lector está ya dentro del mundo del poema. Ese entrar en el poema, implica que se ha satisfecho una serie completa de condiciones de propiedad, aquellas precisamente que definen la fuerza ilocutiva de un poema. Levin define así la fuerza ilocutiva de un poema:

> **"Es el tipo de acto, me atrevería a sugerir, que asociamos con el vidente, el <u>vates</u>, el receptáculo, la sibila, el tipo de acto que se atribuye a alguien que está inspirado por poderes sobrenaturales. <u>Yo me imagino a mí</u> <u>mismo (en un mundo</u>). La fuerza ilocutiva de este enunciado es la de la acción en la que el poeta se transporta a sí mismo o se proyecta a sí**

[73] Vid. S.R. Levin, "Concerning what kind of Speech Act a poem is" (Trad. esp.: "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema", en Mayoral (ed.), op. cit. supra, pp. 59-82.

[74] De ahí la clásica tripartición de Austin en: actos locutivos, ilocutivos y perlocutivos, aunque con una salvedad, pues anota que la fuerza ilocutiva de un enunciado puede expresarse de forma explícita o implícita, y además habría que excluir los usos "no serios" del lenguaje (entre los que cabe contar la literatura).

mismo hacia un mundo de su imaginación, un mundo que él es libre de construir tan diferente de nuestro mundo como le plazca."(1976: 75)

Parece fácil identificar la fuerza ilocutiva del poema con las condiciones de propiedad y articular toda una serie de modos que vendrían a coincidir con éstas. Surgen como inconvenientes textos tales como los poemas didácticos, polémicos, de circunstancias, etc., los cuales no parecen admitir sin dificultad dicha oración dominante; incluso quedarían sin explicar todas las referencias a la realidad desde los poemas considerados propiamente líricos. Estas referencias a la realidad dentro del mundo posible pierden su contextualización específica, y Levin llega a la conclusión de que la oración dominante sólo funciona plenamente en el caso de los poemas líricos[75]. El inconveniente de las tesis de Levin es que la frase nuclear (estructura dominante), si quiere ser generadora de toda ficción (y no sólo de la del poema lírico), no tiene en cuenta que el acto declarativo que se supone realiza el autor ("yo me imagino a mí mismo...") tendría que ser válido también para los discursos no ficcionales[76]. J. Mª. Pozuelo (1993: 82) se reafirma en las tesis de Martínez Bonati (1960: 125-134), y le critica que no se plantee el problema de la enunciación del discurso literario. Lo que es fictivo o ficticio no es una frase u otra. No es que el autor de una ficción finja o simule actos. En la literatura no es el autor quien habla,

[75] Más recientemente, cabe destacar el análisis de José Mª Paz Gago,(1986) a partir de los presupuestos de S. R. Levin (1976). Se plantea el problema de qué clase de acto de habla realiza el poeta al escribir un poema. Tomando como doctrina básica la concepción de Austin, constata que hay usos del lenguaje que escapan a esta reflexión. Así, Paz Gago se plantea dos problemas metodológicos: a) La ampliación del concepto de **acto de habla** hasta la dimensión de la unidad pragmática **texto**. Propugna los acercamientos de Van Dijk desde sus "macroactos de habla", y la idea de Schmidt de que el acto ilocucionario sólo puede ser realizado como texto ya que sólo éste constituye proceso sociocomunicativo. b) El uso problemático de la noción lógico-lingüística de **acto de habla** en literatura. Postula que la fuerza ilocucionaria de la literatura ficcional es **mimética**, esto es, basada en la imitación intencional de los actos ilocucionarios ordinarios, que hace referencia a una situación ficticia. Así, en el acto ilocucionario poético el emisor pretende provocar realmente cierto tipo de efecto estético en el receptor. Considera que existe un acto de habla en el origen de todo género o clase de textos. Paz Gago propone como origen del texto lírico el ***acto de habla ritual***, donde se da la identificación plena entre sujeto de la enunciación y del enunciado, y entre el yo del poeta y el tú del lector, tesis que difiere abiertamente de la que venimos sosteniendo en estas páginas. Los actos de habla poéticos serían una subclase dentro de los actos de habla rituales, orientados hacia la producción de un efecto estético placentero y no práctico, frente a la narrativa que supone un acto perlocucionario, pues, según Paz Gago sí pretende una finalidad y un efecto prácticos sobre el receptor. La poesía exigiría, por contra, "el carácter desinteresado de la recepción". Sería improcedente aplicar, por tanto, los parámetros del análisis narrativo en aproximaciones al discurso lírico. Define el estatuto del poema lírico **"en términos de un acto ilocucionario ritual que constituye en razón de su estructuración hipercodificada: sobre el código lingüístico base actúa un complejo sistema de códigos determinantes de su emisión y recepción."** (1986: 425). La fuerza ilocutiva del poema estaría en la producción de un efecto estético de **euforia** en el receptor, como consecuencia de su particular estructuración formal hipercodificada. Sin embargo, nos interesa especialmente recuperar para nuestro programa de investigación su caracterización de la fuerza ilocucionaria de la literatura como "mímesis", entendiendo por tal la imitación intencional de los actos ilocucionarios ordinarios, haciendo referencia a una situación no real, sino ficticia.

[76] Recordemos que José Mª Pozuelo (1993:80) se hace eco de las posiciones de Sandy Petrey (1991:59-69).

sino que es el discurso literario la fuente del lenguaje (fuente de lenguaje ficticia o imaginaria en todos los géneros, incluido el discurso poético). Por lo tanto, los actos que realiza no son suyos, sino de "otro". El autor de una ficción imagina y escribe los actos ilocucionarios de una fuente de lenguaje imaginaria[77]

1.3.2.3 Ficción y Dicción en Genette

Genette (1977 y 1993) parte de la afirmación de que los actos ilocutivos de los personajes de ficción son actos auténticos, con toda su fuerza ilocutiva. El autor realiza un acto de lenguaje indirecto, que podría tomar la forma de una invitación a entrar en el universo ficcional del tipo: "*Imaginad conmigo que había una vez....*". Suele suceder que esta invitación no aparezca expresa, sino que esté presupuesta. Tal y como Genette nos lo plantea, entrar en la ficción supone salir de la esfera ordinaria del ejercicio del lenguaje, caracterizada por la preocupación por la verdad o la persuasión que imponen las reglas de la comunicación y la deontología del discurso. El enunciado de ficción no es verdadero ni falso, sino simplemente posible, o si queremos, verosímil. Genette nos recuerda que según este planteamiento, quedaba fuera del sistema de los géneros la poesía lírica entendida como discurso no ficcional. Procede a una discusión histórica en torno a la ubicación de la poesía lírica en el paradigma genérico según la naturaleza ficcional o no de su discurso. Según el planteamiento de Käte Hamburger (1977), en la poesía lírica nos encontramos sin duda con enunciados de realidad y, por tanto, con actos de lenguaje auténticos, pero cuyo origen permanece indeterminado, pues, por esencia, no puede identificarse con certeza el "yo lírico" ni con el poeta en persona ni con otro sujeto determinado alguno. El enunciado putativo de un texto literario no es, pues, nunca una persona real, sino ora un personaje ficticio (en la ficción) ora un yo indeterminado (en la poesía lírica), lo que constituye en cierto modo una forma atenuada de fictividad. La poesía lírica entra claramente dentro del universo de la ficción, sólo que sus enunciados no aparecen generados desde un personaje en el sentido novelesco o dramático del género, sino desde lo que nosotros denominamos un ***hablante lírico***. Recordemos que la estructura comunicativa ya supone un primer grado de desdoblamiento que caracterizaría el universo de la ficción: el hablante lírico es el origen "determinado" de los enunciados fictivos del discurso poético. Käte Hamburger (1977) define lo lírico por una actitud de enunciación más que por un estado del lenguaje[78]. La idea de un lenguaje poético diferencial del prosaico u ordinario la encontramos en una tradición que se remonta a la teoría literaria del Romanticismo alemán, se alarga hasta el formalismo ruso y cristaliza en poéticas bien

[77] Véase entre la copiosa bibliografía sobre el tema: Todorov (1968) pp. 64-67 y Genette 1972 (pp. 251 y ss.).

[78] K. Hamburger sostiene que las enunciaciones líricas se sustraen al polo objetivo reestructurándose unas en relación con otras, tomando como temas contenidos que no se vinculan, al menos no lo hacen directamente, con el 'complejo-objeto'. Los enunciados del discurso lírico no constituirían, según esta autora, un 'complejo-objeto', sino lo que la autora denomina un 'complejo de sentido' (1986: 220ss.).

visibles, tal es el caso de S. Mallarmé y P. Valèry. Genette establece una diferencia entre poéticas esencialistas y convencionalistas. Las poéticas esencialistas son poéticas cerradas en el sentido de que sólo pertenecen a la literatura textos marcados 'a priori' como tales, por el sello archigenérico de la ficcionalidad y/o poeticidad. Las poéticas condicionalistas se basan en el juicio estético y/o en la opinión y tienden a incluir como literarias obras en función del gusto. La especificidad de la literatura resultaría de su carácter de ficción. Hasta ahora las respuestas de las poéticas esencialistas a la especificidad literaria han venido alternando entre la primera aristotélica basada en la ficción, o la formalista basada en la función poética. Según Genette:

> **"Lo más grave es la incapacidad de nuestras dos poéticas esencialistas, incluso unidas -si bien a la fuerza-, para abarcar por sí solas la totalidad de la esfera literaria, ya que a su doble aprehensión escapa el dominio, muy considerable, de lo que provisionalmente voy a llamar la literatura no ficcional en prosa: historia, elocuencia, ensayo, autobiografía, por ejemplo, por no hablar de textos a los que su extrema singularidad impide adherirse a género alguno."** (1993: 23)

Genette nos recuerda que las obras no son literarias o dejan de serlo en función del gusto o del juicio estético (placer) que nos merezcan, sino en función de su fictividad y su poeticidad:

> **"La literaridad constitutiva de los géneros de ficción o de poesía -como la "artisticidad", igualmente constitutiva, de la mayoría de las demás artes- es en cierto modo producir textos susceptibles de reconocimiento y apreciación como objetos estéticos."** (1993: 26)

Genette constata que, de un modo u otro, todas las poéticas son exclusivistas y limitadoras con respecto a las obras que incluyen en su paradigma con pretensión de universalidad. La literariedad es un fenómeno plural y exige una teoría pluralista que se haga cargo de las diversas formas que tiene el lenguaje de escapar y sobrevivir a su función práctica. La ficción no se opone a la dicción, sino a la realidad tomando como punto de partida el esquema comunicativo y los enunciados verbales (textos) que surgen de esa situación comunicativa. Según Genette, para establecer las condiciones de un universo de ficción es necesario partir de la existencia de "*aserciones fingidas*" fruto de la disociación entre el autor (enunciador real) y el narrador (enunciador ficticio). Así, por ejemplo, se dice que el texto de ficción no conduce a ninguna realidad extratextual, todo lo que toma (constantemente) de la realidad se transforma en elemento de ficción. Los seres a los que se aplican los asertos y enunciados no tienen existencia real fuera de ellos y a ellos nos remiten en una circularidad infinita. Esa intransitividad, por vacío temático o por opacidad remática, hace del texto un objeto autónomo (lo cual no quiere decir que imposibilitado para referirse a la realidad o para realizar gestos semánticos o ideológicos con respecto a ella). Entiende por actos de ficción "los enunciados de ficción narrativa considerados como actos de habla" *(speech acts)*. La ficción reviste caracteres y patentizaciones textuales distintos según los distintos géneros literarios

históricos y también según los distintos modos. Hablar o escribir en una lengua consiste en ejecutar actos de habla. Todos los enunciados incluidos dentro de una obra de ficción, evidentemente, no pueden cumplir sus condiciones pragmáticas, son "aserciones fingidas" lo cual tampoco les convierte en textos literarios ni en objetos estéticos. Genette pretender rebatir dos asertos de Searle:

1) Un enunciado de ficción, que tiene forma de aserción, pero no cumple con sus condiciones, es una aserción '*fingida*' (*pretended*).

2) Producir una ficción no es un acto ilocutivo específico.

Y llama la atención sobre la conceptualización del "trabajo" de crear ficciones; al realizar aserciones fingidas se hace algo más, se construye una ficción:

> **"La única cuestión, sin duda algo retórica, es la de si ese acto no es un "acto de habla" en el sentido técnico o, dicho más precisamente, si la relación entre esos dos actos (producir una ficción fingiendo hacer aserciones) no es típicamente de naturaleza ilocutiva."** (1993: 41)

Todo acto de comunicación literaria implica necesariamente (es fruto de su compleja estructura comunicativa) un acto de ficción complejo en el cual un enunciador ejerce una acción sobre una realidad textual (efectúa una declaración). Esa realidad es la realidad de la ficción surgida de la especial estructura comunicativa de la comunicación literaria. Este enunciador establece tácitamente un pacto con todo lector y requiere su cooperación imaginativa para coincidir en que ese acto comunicativo es un acto comunicativo real que construye un universo textual a partir de la lógica de los mundos posibles (en cuanto a la relación "texto / realidad / lector empírico") pero ontológicamente ficticio. Ese pacto entre el autor y el lector es un pacto extremadamente complejo; más aún, me atrevería a decir que se negocia no de un modo generalizado sino concreto. Cada lector, en cada momento histórico, en el instante en que efectúa su lectura acepta, entiende, rechaza, modifica, las condiciones de ese pacto tácitamente establecidas por el autor e inmanentes en el texto a través de toda una serie de deícticos textuales.

La diferencia entre el acto de "declaración literaria" (que crea a la vez que lo describe) un universo de ficción y el acto de declaración cotidiano es, desde luego, evidente. Veamos un fragmento del poema "Noche del asesino" de Alejandro Duque Amusco:

"Hendí la cuchilla.

Sentí

cómo el acero

se coloreaba

de violenta venganza,

y huí

sobre un reguero

de yerta palidez,
donde
la sangre es otra,
otra la herida,
la misma siempre
la huella
de mi crimen.
Como una daga negra
cruzo el mundo."

(Donde rompe la noche, Madrid, Visor, 1994)

La diferencia entre la declaración que efectúa la voz del hablante en el poema y las declaraciones corrientes está en el carácter imaginario del acontecimiento. Si en la lírica nos encontrásemos con *enunciados de realidad* como afirma Käte Hamburger (1995) todo lector de dicho poema debería acercarse a un Juzgado de Guardia para denunciar el crimen y no convertirse en cómplice del delito que en él se nos confiesa. Ello no implica que todo texto lírico no pueda referirse a la realidad empírica e histórica y que las afirmaciones que en él se efectúen tengan la posibilidad incluso de tener una validez de verdad, siempre que coincidan en ello la intención del autor y la recepción del lector[79].

Para Genette, el relato de ficción es un puro fingimiento de un relato factual en el que no quedan "*huellas textuales*" de ese carácter no serio. Contrasta esta posición con la de Käte Hamburger, quien limita la esfera del "fingimiento" exclusivamente a la novela en primera persona. Genette confronta ambas posiciones a partir de las categorías de orden, velocidad, frecuencia, modo y voz. Genette cree que la clave de la ficción está en la relación "Autor/Narrador". Cree que su identidad rigurosa define el relato factual (el autor asume la plena responsabilidad de las aserciones de su relato y no concede autonomía alguna a narrador alguno). A la inversa, su disociación (A=/ N) define la ficción[80], es decir, un tipo de relato cuya veracidad no asume en serio el autor. Cuando Autor y Narrador no coinciden, la posible veracidad del relato no impide el diagnóstico de ficcionalidad sea la identidad

[79] Tal es el caso de los poemas de Rafael Alberti de sátira política, o los poemas de la guerra civil española llamados de "circunstancias", como sucede en muchos ejemplos de Miguel Hernández y Antonio Machado. Recordemos poemas como "Memoria del 5º Regimiento" de Miguel Hernández (p. 422-424), o "Canción de la ametralladora" (p. 431-433), en Obra Poética Completa, Madrid, Alianza, 1984. En el caso de Antonio Machado, ver la sección titulada "Poesías de la guerra (1936-1939)", en Poesías Completas, Edición crítica de Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe 1989, pp. 822-836.

[80] En función de estas tres categorías Genette (1993) establece cinco modos diferenciados de relato: Autobiografía; Relato histórico (incluida la biografía); Ficción homodiegética; Autobiografía heterodiegética y Ficción heterodiegética.

o no de narrador y personaje. Genette comenta que esa identidad Autor = Narrador no debe ser una simple coincidencia onomástica o biográfica; lo que define la identidad narrativa es la adhesión seria del autor a un relato cuya veracidad asume. Nos recuerda que no todos los rasgos distintivos entre ficción y realidad son de índole narratológica, porque no todos son de índole textual. Ambas esferas, ficción y realidad, no están separadas por una frontera estanca que impida todo intercambio y toda imitación recíproca. Insiste en que los enunciados de ficción describen e instauran estados mentales, estados imaginarios. Convendría recordar que la naturaleza ficcional del discurso literario no depende de la calidad ontológica de los enunciados que en él encontramos. Muy al contrario, en el autor de la ficción hay un acto ilocucionario que la convierte en un acto de lenguaje indirecto en el que media una declaración implícita o mentalmente presupuesta. Distingue (frente a Searle) entre el acto de lenguaje del autor con respecto a la realidad y los actos que el discurso contiene en su interior. Como vemos, las aportaciones fundamentales de Genette a nuestro trabajo vienen de su crítica a la teoría de los actos de habla, que resulta necesaria para fijar el estatuto de la ficción del discurso literario. Son también importantes sus consideraciones en torno a conceptos básicos (mímesis, diégesis, géneros, modos, ficción, dicción) y su distinción del hablante imaginario como punto de partida para establecer el espacio ficcional.

1.3.2.4 La dimensión pragmática en T.A. Van Dijk

Otros autores como M.L. Pratt[81] y Van Dijk se oponen a la caracterización de la literatura como acto de lenguaje específico e insisten en su naturaleza de **uso convencional** sancionado institucionalmente. Destacaremos especialmente las aportaciones de Van Dijk en torno a la caracterización del texto literario y a su concepto de "contexto"[82]. T.A.Van Dijk con Some Aspects.. marca el paso desde la poética generativa a la poética textual. Distingue entre "teoría formal" y "teoría de la

[81] M. L. Pratt (1977) define la literatura como un **uso** en circunstancias especiales, pero sin reglas específicas o propias de naturaleza lingüística. Su libro es una crítica de algunas propuestas de la poética lingüística y de lo que Pratt llama "falacia de la literariedad"; concreta su argumentación en la imposibilidad de distinguir formalmente entre la narración no-literaria (natural) y la literaria. La distinción entre literatura y no-literatura debe enfocarse desde una **lingüística del uso**: difieren por ser usos diferentes en situaciones comunicativas distintas. La literatura es una clase de discurso más y M.L. Pratt analiza algunos de estos rasgos situacionales que sirven para definir la literatura: A) La participación de un solo interlocutor que se dirige a una audiencia indiferenciada que no responde ni interviene en el acto de la comunicación. B) El carácter definitivo de la obra literaria que condiciona su lugar institucional y normativo (y que suponen una cierta predeterminación y preselección de los rasgos, por ejemplo, los de género, vehículo formal, etc.). C) Una serie de rasgos de la teoría de Grice (1967) sobre la lógica de la conversación y que definen las condiciones de la aserción, propósito de intercambio, condiciones de propiedad y de reconocimiento o acuerdo entre autor-lector. Remitimos a nuestra nota 71.

[82] Dada la complejidad del término "contexto" y la variedad de significados y usos que adquiere en la teoría literaria contemporánea, puede resultar interesante el artículo de V. Myrkin (1976), donde distingue básicamente: el contexto situacional, el contexto verbal explícito, el contexto no verbal (o paralingüístico) explícito y el contexto implícito; nos parece fundamental su distinción en el contexto directo (habla) y el contexto desplazado (escritura), ibídem, pp. 30-34.

comunicación literaria", que sería una parte de una teoría de la actuación. Van Dijk explica la noción de **competencia literaria** entendida como habilidad o capacidad para producir o interpretar textos literarios, y viene vinculada a la noción complementaria de **aceptabilidad**. Entiende como literarios aquellos textos aceptados como tales en una cultura. De ahí que una poética generativa textual del hecho literario le lleve a separar gramaticalidad de competencia[83]. Todo texto literario necesita ser descrito tanto por sus **propiedades textuales** (explicitadas por una gramática textual literaria), como por unos **factores de comunicación textual** (pragmática literaria) que Van Dijk reduce en el capítulo IX (1972) a unas propuestas pragmáticas sobre las categorías de autor, lector, valores intencionales, estéticos, etc. Parte de la separación entre la teoría textual formal (generativa y teorética) y una teoría de la comunicación que explique la noción de aceptabilidad, vinculada a la de competencia, pero no como sistema innato sino adquirido en la práctica histórico-social. Uno de sus conceptos más productivos es el de "*macroacto de habla*". Si una frase, como enunciado lingüístico simple, puede realizar un acto de habla, siguiendo a Van Dijk [1980], hemos de considerar que un texto realiza un macroacto de habla, cuyo efecto no es desde luego asimilable a la suma de actos de habla constituidos por los microactos de habla de los enunciados lingüísticos simples que configuran el texto[84]. Van Dijk incide en la posibilidad de sustituir la noción de "*acto de habla*" por la de "*acto comunicativo*", teniendo en cuenta que una teoría de los actos comunicativos debería servir para dar cuenta de todos aquellos tipos de textos que fundamentan la interacción comunicativa en el seno de los sistemas sociales. Los actos comunicativos no se realizan a partir de enunciados lingüísticos, sino a través de textos. En el caso de la literatura, nos encontramos con un tipo de discurso producto de la actividad social humana; pero además se trata de un tipo específico de artefacto lingüístico cuya función es comunicativa y cuya instrucción de uso es la lectura.

Las aportaciones más fructíferas de Van Dijk se desarrollan en Texto y Contexto (1977c) y La ciencia del texto (1979). El concepto base sobre el que trabaja la Pragmática es que la producción de frases es un **acto**, el cual puede ser satisfactorio o no. En un principio, las tareas de la Pragmática serán proporcionar las condiciones de satisfactoriedad para la *expresión-acto*; formular los principios de la interacción verbal, que deben ser satisfechos por un acto de habla para que sea satisfactorio, y explicar cómo las condiciones de éxito de la expresión como acto -así

[83] Ello hace que en Some aspects**...** distinga la serie formal de textos generados por una Gramática literaria, que sería una serie de constructos abstractos, esto es, de tipo teorético, de una teoría de la comunicación literaria, donde interviene la noción de aceptabilidad, noción que es empírica, cultural y psicosocial.

[84] Como señala Ruíz Collantes: **"Aunque cada segmento de texto cumpla un acto ilocucionario distinto; el texto en su conjunto realiza un acto ilocucionario global lo cual le otorga su coherencia pragmática" [1986: 490].** Ruíz Collantes coincide con Van Dijk en que la distinción entre diferentes tipos de textos viene dada por la posibilidad de asignar macro-actos de habla específicos a cada clase de textos, y sostiene que es el género el que define el acto ilocucionario global realizado por el texto, y, por tanto, que el reconocimiento del género por parte del lector supone la identificación del acto comunicativo en el nivel de la ilocución.

como de los principios de la interacción comunicativa-, están conectados con la estructura o interpretación del discurso. Sería necesaria, primero, una interpretación pragmática de las expresiones que convierta las expresiones-objeto en expresiones-acto. Y, segundo, sería necesario también emplazar estas expresiones-acto en el marco de la situación de interacción de habla, teniendo en cuenta el principio de **adecuación** (o satisfacción pragmática entre el texto y la situación). El contexto es, con respecto a la situación:

> **"(...) una abstracción altamente idealizada de tal situación, y contiene sólo aquellos hechos que determinan sistemáticamente la adecuación de las expresiones convencionales."** (1977: 273)

Estas condiciones de adecuación sólo pueden formularse a partir de la estructura de los actos comunicativos y de los contextos en que están funcionando. El contexto es entendido como un transcurso de sucesos limitado (dado que debe ser identificable). Existe toda una serie de categorías que definirían el contexto real: el "aquí/ahora", los participantes (hablante/oyente), y el conjunto de actos seguido del *conjunto de conocimientos*. Este último vendrá caracterizado por: (i) el conocimiento de los mundos en los que se interpreta la expresión,; (ii) el conocimiento del lenguaje usado, y (iii) el conocimiento de los varios estados del contexto. Van Dijk recoge la clásica subdivisión de los actos de habla (Locucionarios, Ilocucionarios y Perlocucionarios), y advierte que la satisfactoriedad de los actos ilocucionarios los convierte en actos comunicativos; cuando el propósito del hablante se realiza hablamos del acto ilocucionario P-satisfactorio llamado también **acto perlocucionario**. De este modo, otra de las tareas de la Pragmática es formular las condiciones -generales y particulares- que determinan la satisfactoriedad de los actos ilocucionarios. Presenta dos nociones como son las de **foco** y **perspectiva**. La noción de **perspectiva** es una noción fronteriza entre la semántica y la pragmática. La perspectiva semántica se orientaría hacia la verdad, satisfactoriedad o accesibilidad entre mundos posibles y modelos. Sin embargo, la perspectiva pragmática se orienta hacia la adecuación de los discursos y debe definirse con referencia al contexto, es decir, puntos de vista, actitudes, etc..., de los participantes en el habla. Junto a la perspectiva pragmática entra en juego ahora el concepto de "macro-pragmática", que se ocupará de analizar fundamentalmente los macro-actos de habla:

> **"Así como las acciones en general, las secuencias de actos de habla requieren el planteamiento y la representación global. Esto es, ciertas secuencias de varios actos de habla pueden ser pensados y entendidos y, por tanto, funcionan socialmente como un solo acto de habla. Todo acto de habla realizado por una secuencia de actos de habla se denominará acto global de habla o MACRO-ACTO DE HABLA."** (1977a : 331-332)

A continuación Van Dijk pone en relación las **macro-estructuras semánticas** con las **macro-estructuras pragmáticas**. Esta posibilidad de asignar un macro-acto de habla a la producción de un discurso constituye una de las bases para la fundamentación de una tipología textual, puesto que el significado de un discurso está estrechamente relacionado con el acto de habla llevado a cabo por la expresión

de ese discurso en un contexto de conversación. Finalmente propone, como una tarea principal de la lingüística, los estudios del discurso, la psicología y las ciencias sociales, en los años venideros, dar cuenta de esta interdependencia sistemática de significado y acción, esto es, de texto y contexto. Señala que, en la comunicación literaria, la situación comunicativa real no coincide con el contexto. Las relaciones entre Texto (significado) y Contexto (acción) se dan en el nivel oracional a través de las expresiones indiciales, los verbos performativos, las partículas pragmáticas y el tono. Para Van Dijk la obra literaria es un **macroacto de habla**, o mejor, un **acto de habla impresivo o ritual**. No existe un acto de habla específico de la literatura; las diferencias entre los tipos de comunicación sociales y la literatura son más de tipo convencional, en cuanto que institucionalizadas, que pragmáticas. Van Dijk establece dos condiciones de propiedad de los actos de habla globales:

a) Las proposiciones (micro o macro) no tienen por qué ser verdaderas ni falsas: principio de verosimilitud.

b) El hablante desea que al lector le guste el enunciado, considerado éste como un todo: principio de apreciación.

Estas dos propiedades pragmáticas deben ser satisfechas por todos aquellos textos que aspiren a ser sancionados por el público como literarios. Señala además que esa *fuerza ilocutiva ritual* de la literatura, puede venir indicada por convenciones textuales propias de todos los niveles (fonológico, sintáctico, semántico...), y que, aunque no pueda hablarse de estructuras específicamente literarias, consideradas en conjunto y dadas ciertas propiedades del contexto, pueden constituir indicaciones suficientes para la apropiada interpretación pragmática del texto. Como conclusión, podemos afirmar que Van Dijk no llega a considerar la literatura un acto de habla específico, sino que, pragmáticamente hablando, la literatura pertenece a un tipo de actos de habla rituales, a los que también pertenecen discursos tales como los chistes o las anécdotas, y localiza las propiedades más específicamente literarias en el contexto social e institucional. Su aportación es indispensable para contemplar las necesidades teóricas de relación entre el texto y su contexto. No se trataría de un nivel más, dentro de una estratificación sistemática, sino de un nuevo punto de vista que modifica sustancialmente nuestra comprensión del objeto **literatura**. Van Dijk define la comunicación literaria en términos de la función social que la literatura ejerce y que comparte con muy diferentes tipos de actos de lenguaje.La dimensión pragmática en Van Dijk, pese a la dispersión de su campo de estudio y la movilidad y permeabilidad de las disciplinas afines[85], podría definirse como aquella perspectiva que pone en relación un texto y su contexto; y aludiría a un conjunto complejo de hechos que van desde el "modo" de empleo del discurso a la estructura de interacción lingüística. Pasamos de una **competencia**

[85] Conviene examinar, en este sentido, las discusiones teóricas que se establecen en torno a este campo en Mº. T. Cabré i Castellví (1986), R. Beaugrande (1981), A. García Berrio (1984, 1988 y 1995), G. Bettetini (1987) y Vicent Salvador (1984a), entre otros. Sirvan como punto de referencia los volúmenes colectivos J. A. Mayoral (ed.) (1987a) y VV.AA. (1994).

textual (que había sido definida por las gramáticas del texto[86]) a una **competencia comunicativa literaria**[87], entendida como capacidad de los hablantes para definir y reconocer la idoneidad de un texto respecto a las circunstancias en que puede ser usado. El texto puede ser definido como una unidad lingüística de base que se manifiesta como discurso en la enunciación, caracterizado por una organización interna (reglas de coherencia, cohesión, comunicatividad, etc.) y aquellas condiciones pragmáticas que generan su adecuación en un contexto (Vanderveken 1988: 107 y ss.). Tendríamos, pues, el contexto de producción del texto, caracterizado por tres tipos de relación:

a) relación de enunciación: texto-fuente;
b) relación de intertextualidad: texto-texto;
c) relación de interpretación: texto-receptor).

A este conexto de producción tendríamos que añadir su vinculación con el cuadro comunicativo en el cual tiene lugar[88]. Generalmente, se ha entendido por *contexto* la relación de la obra con otras obras o bien con su época. Sin embargo, la Lingüística del Texto[89] designa normalmente con este término el tipo de interacción comunicativa que une al emisor con el destinatario, tomando así a cargo fenómenos como la imagen que cada interlocutor tiene del otro, el tipo de relación comunicativa que se quiere establecer, las relaciones "jerárquicas" entre los interlocutores, las reglas de "buena conducta", las presuposiciones, etc. La vinculación del texto con su cuadro comunicativo (contexto) se establece a partir de toda una serie de parámetros textuales, tales como:

A) El género de discurso (donde se incluiría la actitud lectora que el texto prevé/genera en el lector), teniendo en cuenta que habría que considerar también el problema de las tipologías discursivas, el funcionamiento efectivo de las clases y tipos de texto.

B) La posición institucional del texto, esto es, su fuerza ilocutiva con respecto a la realidad, su gesto semántico (crea, reproduce, afirma, niega, etc., una determinada realidad).

---

[86] Ver T.A. Van Dijk (1972). V. Báez San José y M. Moreno Martínez (1978), A. García Berrio (1979), T. Albadalejo y A. García Berrio (1983), y en particular el capítulo "X.-Competencia lingüística y competencia literaria" , pp. 121-130, en C. Di Girolamo (1982).

[87] Ver en concreto V.M. Aguiar e Silva (1980): "El concepto de competencia literaria" pp. 85-116 y "Post-Scriptum: Sobre el concepto de 'competencia literaria'" pp. 123-134. No olvidemos que en estos capítulos se comenta el concepto de competencia literaria desarrollado por Van Dijk en Per una poética generativa, Bologna, 1976; así como el utilizado por Walter Mignolo (1978).

[88] Recordemos la revisión llevada a cabo por J. Domínguez Caparrós (1981), quien aboga por la necesidad tanto de un pragmática literaria, como de una pragmática lingüística. Para su exposición, parte básicamente de la obra de los filósofos del lenguaje, Austin y Searle, y llega a la conclusión de que ambos coinciden en considerar la literatura como un uso parasitario del lenguaje, pero sin que este uso entrañe peculiaridades lingüísticas sistemáticas.

[89] Ver T. Albadalejo y A. García Berrio, "La lingüística del texto" en Introducción a la lingüística, Madrid, Alhambra, 1983, pp. 217-260; T. Albadalejo "Sobre lingüística y texto literario", en Pasado, presente y futuro de la lingüística en España, Universidad de Valencia, A.E.S.L.A., pp. 33-46; E. Bernárdez, Introducción a la lingüística del texto, Madrid, Espasa-Calpe, 1982 y E. Bernárdez (ed.), Lingüística del texto, Madrid, Arco, 1987

C) El modo de organización del texto (sus estrategias discursivas). Entre los principios de organización del texto, cabría señalar las funciones que atraviesan un mensaje, la estructuración del texto, sus niveles de intertextualidad, etc. También Todorov (1976), en un artículo clave muy cercano a las posiciones de Van Dijk, encuentra en la base de todo género un acto de lenguaje concreto (por ejemplo, la autobiografía se basaría en la identidad entre Autor, Narrador y Personaje)[90].

No se trata de situaciones parásitas, en el sentido de Austin, sino que los actos ilocucionarios literarios son el reflejo de situaciones lingüísticas reconocibles que se han convertido en institucionalizadas para la comunidad. Así, como conclusión debemos entender que no hay diferencia entre el lenguaje literario y los demás tipos de lenguaje; por tanto, la teoría de los actos de lenguaje debe estudiar también los actos literarios[91].

El concepto de *Contexto* adquiere en Van Dijk el carácter de una reconstrucción teórica de los rasgos que delimitarían una situación comunicativa, en particular, aquellos rasgos que posibilitan las condiciones que hacen que los enunciados den resultados como actos de habla. Como apunta W. Iser:

> **"Buscar condiciones constitutivas de los actos de habla significa, por tanto, dirigir la atención a aquellos factores mediante los que nace una relación entre texto y lector (...) Los actos de habla son unidades de comunicación mediante las que las frases se transforman en frases situadas, esto es, en expresiones lingüísticas que obtienen su significado mediante su uso."**(1987: 993-994)

Es importante la aportación de Teun A. Van Dijk y su distinción entre micro y macro actos de habla. Los macro-actos suponen la integración de los anteriores en una estructura superior: el performativo. Los diversos "*intextos*" pueden, y suelen, responder a fuerzas ilocutivas diversas, y normalmente a diversidad de emisores y receptores, pero su integración en un solo texto poemático fijará la dependencia de todos ellos respecto de un macro-acto global dominado por un solo performativo (lógicamente con un emisor unitario). La especificación de este performativo nos dará la configuración de cada poema como acto de habla. En la medida en que sea posible considerar una clase específica de actos de habla correspondientes al lenguaje

---

[90] En esta misma línea Elisabeth E. Bruss considera un género literario concreto (la autobiografía) como un acto literario (esto es, de habla). Así, continúa en la línea de Ohmann, Levin, Pratt y Todorov de considerar -frente a Austin y Searle-, la literatura como un tipo de acto con fuerza ilocucionaria propia. Bruss considera que todo discurso literario es, a la vez, un sistema de tipos ilocucionarios o géneros: **"Un texto saca su fuerza genérica del tipo de acción con el que se piensa que se relaciona, del contexto que lo rodea implícitamente, de la naturaleza de los elementos que participan en su transmisión y de la manera en que estos factores reaccionan sobre el estatuto de la información transmitida."** (Cita apud J. Caparrós (1981: 119))

[91] Entre las críticas de la teoría delos actos de habla destaca Th Pavel , Univers de la fiction, Paris, Seuil, 1988, donde critica la teoría de los actos de ficción desde tres puntos de vista: 1) cuestiona la corrección de las reglas que gobiernan los enunciados o aserciones; 2) cuestiona la tesis de que el locutor se encuentre en el origen del discurso de la ficción /y en consecuencia de que la intencionalidad sea una condición de felicidad del acto comunicativo/; 3) cuestiona la noción misma de ficción como simulación o acto pretendido.

poético, la explicitación del performativo común vendrá a coincidir con su caracterización. El performativo liga al poema con su clase de texto. El discurso poético podría ser así considerado como acto de habla, esto es, como una enunciación que delimita su propio emisor (autor empírico y autor literario), un receptor (empírico o modelo), y un determinado estatuto ilocutivo. Este estatuto ilocutivo ha de venir necesariamente definido desde la concepción de la literatura como una forma específica de comunicación.

1.3.2.5 La ficción literaria en Martínez Bonati

Según Martínez Bonati, la tríada señal-símbolo-síntoma de K. Bühler (1965) confunde dos planos diversos: el de las dimensiones semánticas externas e internas del hablar. En su modelo concibe las dimensiones semánticas sólo como relaciones externas del signo sensible con los términos de la constelación comunicativa[92]; y se propone abordar las modalidades del hablar de los distintos géneros literarios desde la perspectiva de la situación comunicativa. Como veremos a continuación, toda su argumentación se apoya en un desdoblamiento fundamental entre situación comunicativa y comunicada en el proceso discursivo. En contra de las posiciones tradicionales representadas por K. Bühler (1965), Martínez Bonati piensa que es inaceptable llamar "*indicio*" o "*síntoma*" al signo en su relación con el hablante. El hecho de que el hablante sea sujeto de las frases no implica una relación semántica '*sui generis'* diversa de la representación, ya que el hablante es un objeto al cual él mismo puede referirse como a otros. Igualmente en la relación signo/oyente, el signo puede ser símbolo del oyente, describirlo, representarlo, es decir, el signo lingüístico tiene relaciones "representativas" con los tres términos del modelo y puede ser símbolo con respecto a todos ellos. Martínez Bonati propone:

> **"rehacer el esquema redefiniendo los tres términos a partir de los modos de significar y no al revés."**(1960: 102-103)

El hablante se relacionaría con la interioridad o modo de ser puestos de manifiesto en el hablar; el oyente con la reacción o alteración producida por el hablar; y los objetos con aquello de lo que se habla. Todo hablar tiene estas tres dimensiones. Los fenómenos de dominancia de una función sobre las otras pueden ser también objeto de una reformulación a través de la consideración de tipos fundamentales de situación comunicativa:

a) Situación comunicativa de información: épica.
b) Situación comunicativa de autointegración: lírica.
c) Situación comunicativa activo-práctica: drama.

Y en cuanto a las relaciones entre los tipos de situaciones y de funciones concluye que:

---

[92] Para Martínez Bonati: **"Todo acto comunicativo involucra necesariamente las tres dimensiones semánticas, de modo que la frase imaginaria debe también desplegarlas todas. Los modos literarios fundamentales -lírico, épico, dramático- tienen que realizarse, por lo tanto, si en verdad coinciden de alguna manera con las funciones semánticas, como un predominio (cuantitativo o de gravitación) de una dimensión sobre las otras."** (1960: 136)

> **"A la evidencia de la posible interdependencia de las funciones se agrega la de su potencial distribución, con duplicación de dimensiones, en planos diversos que se superponen funcionalmente."** (1960: 176-177)

Propone desestimar la concepción de la subjetividad de lo lírico como una determinación temática:

> **"Si aceptamos la correspondencia del modo lírico con la dimensión semántica expresiva... no llamaremos subjetiva a la lírica en cuanto a que ella sea <u>un hablar acerca del hablante</u> (siendo, por el contrario, indiferente acerca de qué se hable en ella)."** (1960: 177)

La lírica sería la obra poética en que el estrato sustancial es el estrato del hablante ficticio en cuanto expresión. Entiende la dimensión expresiva del lenguaje no sólo como manifestación de "afectividad" o "volición" (de "actitud") , sino como la revelación del ser del hablante en el acto lingüístico. La poesía lírica sería un modo propio de comunicar y objetivar mediante el lenguaje. Según sus propias palabras:

> **"Podemos concebir la poesía lírica como el despliegue de la potencia lingüística de poner de manifiesto, a través de algo que se dice (representa), algo que no se dice... lírica es un modo de comunicar algo en esencia indecible."** (1960: 177-8)

Martínez Bonati parte, pues, de la premisa de que la obra literaria es siempre una situación comunicativa completa, donde se desarrollan las dimensiones semánticas inmanentes de la frase imaginaria. Esto le lleva a profundizar en las caracterizaciones de los modos literarios fundamentales, teniendo en cuenta que el predominio de una u otra dimensión semántica es sólo el momento aparente del fenómeno**: los modos literarios son diversos tipos fundamentales de situaciones comunicativas imaginarias**. Como hemos podido comprobar además en su definición de poesía lírica como "indecible", apunta hacia una fundamentación ontológica de esta tipología comunicativa:

> **"La idea, frecuentemente sugerida y nunca desarrollada, de que los modos literarios representan o corresponden a modos fundamentales de la existencia humana, a aspectos esenciales del hombre (Ortega, Kayser, Staiger, etc... se limitan a enunciar esta afirmación, sin dar pasos para su realización teórica), podría encontrar un principio de desarrollo en este concepto de las situaciones comunicativas fundamentales."** (1960: 180)

La lírica correspondería, en cuanto modo del decir, a la situación comunicativa del hablar consigo mismo, en soledad. En esta esfera, lo representativo del lenguaje es secundario. Y el oyente es, según Martínez Bonati, el propio hablante. No se trata de una situación monológica, sino de la realización de una acción comunicativa imaginaria. Define el modo fundamental de la lírica como "*soliloquio imaginario*". Pero puntualiza que no todo soliloquio es lírico por definición, y

recuerda que W. Kayser distingue tres actitudes líricas fundamentales[93]. Para Martínez Bonati, el "hablante lírico" (término que ya encontramos utilizado en una acepción cercana a la que estableceremos más adelante) lleva a cabo una discurso "*expresivo*" frente a los hablantes dramáticos que son personas cuya discurso es esencialmente una acción pragmática. El drama se opondría, pues, a la lírica, por la ausencia de un hablante básico y único. Es decir, para la definición de los modos que caracterizan a cada género, resulta indispensable la referencia a la situación comunicativa y sus relaciones con la situación comunicada:

> **"La situación comunicativa abarca, además de la situación comunicada, la realización misma de la comunicación, recepción y aceptación por el oyente de la comunicación, esto es, de la situación comunicada."** (1960: 107)

Son detectables en Martínez Bonati algunos conceptos de la tradición fenomenológica, retomados posteriormente por la Estética de la Recepción (Ingarden 1979). Tanto la actitud del hablante como la expectativa de actitud de respuesta del oyente pertenecen a la situación comunicada, y también, por tanto, las dimensiones apelativa y expresiva de la frase. La frase, como signo, pone de manifiesto la compleja actitud del hablante y de su actuación como tal. De tal manera, el estudio de los modos ha de ser un estudio fundamentalmente fraseológico[94]. De algún modo, Martínez Bonati no sólo adelanta conceptos de las llamadas "**poéticas de la connotación**", sino que sugiere una dimensión pragmática en la consideración de lo literario a partir de lo que él llama "*pseudofrases*". Las pseudofrases serían un tipo de frases sin contexto ni situación concretos, frases icónicamente representadas por ellas mismas, imaginadas sin determinación externa de su situación comunicativa:

> **"La situación concreta de la lectura literaria, puede ser definida como una situación concreta de lenguaje o comunicativa, en que sólo hay pseudofrases. ¿Es esta una situación comunicativa? Lo es, pero no es una situación comunicativa lingüística. El lector no es destinatario de frases del autor, sino de pseudofrases."** (1960: 131)

Parece quedar claro que la relación del autor con su obra es diversa de la del hablante con sus frases. La obra literaria no es síntoma lingüístico del autor[95].

---

[93] Valga como antecedente de lo que abordaremos en nuestro apartado "3.2 Las actitudes líricas" : **"Sólo una de ellas, la que se objetiva en el 'hablar con carácter de canción' ("liedhaftes Sprechen"), y que Kayser estima la más auténticamente lírica, corresponde a nuestra determinación esencial."** (1960: 181)

[94] Su propuesta supone mantenerse en el nivel frástico, como nivel de manifestación textual de la subjetividad en el discurso: **"La frase como signo, como estructura sensible, es, en último término, lo que hace perceptible el estado del hablante intencional y común al objeto en referencia, efectiva la reacción del oyente."** (1960: 110)

[95] En cuanto a su concepción concreta del discurso lírico: **"...no hay un uso poético del discurso. Todo discurso es uso del lenguaje (esto es, del saber la lengua y saber usarla). El discurso, además, se usa prácticamente y tiene funciones...Ahora bien, podemos hablar de un uso poético del lenguaje, pero no de un uso poético del discurso: pues el discurso mismo, si imaginario, es el uso poético del lenguaje,...el discurso imaginario es la poesía misma."** (1960:132)

Martínez Bonati niega la posibilidad de la "función estética" como una cuarta función añadida. Considera que la función estética es el discurso en su dimensión imaginaria. Lo característico y definidor de la literatura sería esa frase imaginaria que significa inmanentemente su propia situación comunicativa, y ni autor ni lector formarían parte de ella:

> **"La obra literaria no es la comunicación, sino lo comunicado. La comunicación es un hecho material práctico. La obra, un objeto imaginario. Carece de sentido la afirmación de que poesía es comunicación (real)."** (1960: 134)

El hablar del narrador debe ser diferenciado claramente del hablar del autor. Los versos líricos no son frases que dice el poeta. Su hacer no es "acción comunicativa lingüística" sino producción de pseudofrases:

> **"El hablante (lírico, narrativo, etc.) de las frases imaginarias, es una entidad imaginaria como éstas, a saber, una dimensión inmanente de su significado, un término de su situación comunicativa inmanente."**(1960: 136)

La ficción literaria no es sólo ficción de hechos referidos, sino ficción de una situación narrativa o comunicativa completa. Por tanto, es imprescindible la diferenciación entre "**autor real**" y "**hablante ficticio**". En el terreno concreto de la lírica, queda claro que el hablante lírico es una entidad imaginaria perteneciente a lo expresado que produce frases imaginarias dentro la ficción de una situación comunicativa completa. Martínez Bonati había realizado su puntualización en torno al género novelístico, pero sus conclusiones son ampliables a todo el discurso literario (1978: 66); nos recuerda que existe diferencia entre el acto de producir los signos del hablar y el acto de hablar. No podemos olvidar que la teoría y la crítica literarias tienen una amplia tradición en el fenómeno de la voz del narrador como voz diferenciada con claridad de la del autor. Si lo consideramos con respecto a la fuente de lenguaje, el narrador es ficcional y sus actos no pueden ser entendidos ni confundidos con los actos ilocutivos del autor de la novela o del discurso literario. Tampoco cuando se trate de un poema o de una narración en primera persona, cuyo estatuto formal es de aparente coincidencia, pero cuyo estatuto comunicativo-pragmático-ontológico sigue el pacto fundamental de la institución literaria: el hablar en primera persona o el yo del hablante lírico lo son de una entidad comunicativa diferenciada de aquella persona real que produce los signos[96]. El punto crucial se centra en lo que podríamos denominar "*Fuente de Discurso*". Y, en efecto, en textos posteriores ("*El acto de escribir ficciones*", 1978) ha incidido en que el fundamento del discurso ficticio es la diferencia entre el acto de la producción de los signos del hablar y el acto de hablar[97].

---

[96] Ver las ya clásicas posiciones de Ferruccio Rossi-Landi (1972) en "Uso e significato di parole ed enunciati" (pp. 31-45) y "Significato, ideologia e realismo artistico" (pp. 77-116).

[97] Dentro de una misma línea epistemológica, S. Reisz de Rivarola a partir de un estudio de Landwehr (1975), recupera la noción de "modificación intencional" para distinguir la "fictividad" de la

Otro aspecto fundamental sería el reconocimiento como rasgo típico de la comunicación literaria ficcional de la duplicación o desdoblamiento de los constituyentes de la situación comunicativa. Desde este punto de vista, la ficcionalidad sería una categoría pragmática que surge cuando se cumple la siguiente "*condición de ficcionalidad*": que al menos uno de los constituyentes fictivizables (emisor / receptor / zonas de referencia) sea intencionalmente modificado por el productor. Su tesis central es que todo discurso literario es en sí mismo ficticio, incluido todo tipo de poesía. La obra literaria, como objeto contemplado, es siempre una situación comunicativa completa. Los modos literarios son diferentes tipos fundamentales de situaciones comunicativas imaginarias. Como señala Martínez Bonati:

> **"El ser ficticio del discurso poético trae consigo una distancia óntica insalvable entre la persona (real) del autor y la persona (ficticia) del hablante (interno) del texto. Esta no-identidad posibilita la ironía que el autor puede ejercer sobre su narrador (o hablante) ficticio."** (1992:31)

Martínez Bonati establece que la relación del autor con su obra es pues diversa de la relación del hablante con sus frases. En este sentido, la obra no "expresa" al autor. Y desde luego sus posiciones lo configuran como un precursor excepcional al desestimar la caracterización del discurso poético en cuanto "subjetividad" ligada a su determinación temática. El poeta, en cuanto poeta-autor, nunca habla. Siempre se trata del hablar de un hablante ficticio que pertenece exclusivamente al mundo de la ficción, y por lo tanto sus asertos sobre el mundo no son susceptibles de verificaciones lógicas. El poeta produce el discurso imaginario de un hablante imaginario. Por eso cuando el poeta dice en un poema:*"Mi madre me miraba, muy fija, desde el barco,/ en el viaje aquel de todos a la niebla"* (F. Brines, "La última costa", p. 100) no nos encontramos ante un hablar real del poeta[98]. Es norma constitutiva del pacto que significa leer literariamente el aceptar esto:

"ficcionalidad": **"'Ficcionalidad' designa, en cambio, la relación de una expresión -verbal o de otro tipo- con los constituyentes de la situación comunicativa, a saber, el 'productor', el 'receptor', y las 'zonas de referencia', a condición de que al menos uno de estos constituyentes sea ficticio, esto es, intencionalmente modificado en el modo de ser que normalmente se le atribuye"** (p. 105). Esta modificación intencional puede ser reinterpretada como "pacto literario" y puede realizarse tanto desde el emisor como desde el receptor, y que es una forma de contrato social. Del mismo se pueden examinar las tesis de Jan Bialostocki en "El contrato social del arte": **"El hecho artístico es posible gracias a un fenómeno que propongo denominar 'contrato social del arte', gracias a que a algún objeto se le reconoce precisamente esa función artística en el sistema de ideas y valores de algún grupo social"** (1986: 40). No podemos olvidar que las diferentes culturas, épocas históricas y los medios sociales se diferencian entre sí también por el modo en que conciben la función que desempeña el arte en el seno de la vida social.

[98] Según Martínez Bonati: **"Los signos lingüísticos reales que el poeta produce al escribir o recitar, están, respecto del discurso ficticio del hablante ficticio, en la misma relación en que están los signos reales que yo produzco, al citar literalmente, en discurso directo, el decir de otro, respecto de los signos (reales o ficticios) de ese otro. A estas expresiones lingüísticas, cuya función es la representación icónica o reproducción material de otras expresiones lingüísticas, las llamo 'pseudofrases'."** (1960: 36)

> **”En consecuencia, el autor de narraciones literarias no es el narrador de tales narraciones; ni son los versos líricos frases que dice el poeta. Esto es: el poeta, en cuanto tal, no habla. Su escribir o recitar no es acción comunicativa lingüística, sino producción de pseudofrases (...) El hablante (lírico, narrativo, etc.) de las frases imaginarias, es una entidad imaginaria como éstas (...) La ficción literaria no es, por lo tanto, sólo ficción de hechos referidos, sino ficción de una situación narrativa o, en general, comunicativa completa.”** (1960: 136)

A partir de este planteamiento de la obra literaria como situación comunicativa completa (desligado absolutamente de su caracterización histórica y temática) profundiza en las caracterizaciones de los modos literarios fundamentales, teniendo en cuenta que el predominio de una u otra dimensión semántica es sólo el momento aparente del fenómeno: los modos literarios son diversos tipos fundamentales de situaciones comunicativas imaginarias. Martínez Bonati insiste en evitar los errores de la Estilística al interpretar el poema como un documento lingüístico, fiel reflejo de la psique del autor:

> **“Entre el poeta y el discurso poético, median, como necesaria y esencial posibilidad, distanciamientos de ironía y estilización, de composición, de tradición literaria, modelos, etc., distanciamientos que, precisamente, están posibilitados en grado mayor por la radical distancia óntica del discurso imaginario, por su no ser discurso del poeta”** (1972: 160)

Sus últimas aproximaciones (Martínez Bonati 1992) se desligan progresivamente de la tradición fenomenológica y, sin olvidar sus aportaciones fundamentales en torno la condición ficcional de todos los géneros literarios y a distinción entre autor y hablante imaginario, se centran en la determinación del estatuto de la ficción en el discurso literario.

1.3.3 Conclusiones: hacia una Pragmática del discurso ficcional

Tras la crisis de la literariedad provocada por las poéticas textuales, hemos situado la aparición de la “Pragmática literaria”[99] como perspectiva interdisciplinar que se ocupa del estudio del discurso literario y sus relaciones con la realidad desde el marco epistemológico de la Poética de la ficción. La tesis de autores como Ellis[100],

[99] Cf. P. Bange: “”1.1 Pragmatique et linguistique de la communication”, pp. 8-14 (1992).

[100] Las tesis fundamentales de J. Ellis (1974) son: 1) En cuanto a la crisis del concepto de literariedad, que no hay rasgos “literarios” que puedan definir qué es un texto literario, sino que éste se considera literatura como consecuencia del uso que se le da por parte de una comunidad cultural a lo largo de la historia.2) Los textos literarios carecen de toda propiedad formal, estilística o estética distinguible que se deba descubrir o aislar para hacer de ella el objetivo de la crítica literaria. 3) En cuanto al valor estético de los textos literarios, concluye que no existen criterios aislables del valor literario.: “(...) todo elemento formal del texto constituye un aspecto de su significación plenamente equiparable en términos de igualdad a cualquier otro, a pesar de que en ocasiones ese aspecto pueda ser vagamente descrito en términos restringidos, como énfasis, forma o estilo. (158-9). El análisis de un

Di Girolamo (1982) o Van Dijk (1972 y 1979) apuntan hacia la consideración de que la literatura es lo que una comunidad de lectores decide, en función de unos condicionantes de tipo institucional, sociológico, lingüístico, etc., llamar literatura. Esto es, reducen la cuestión de lo literario a una convención de uso de naturaleza social y refieren en última instancia la literariedad al reconocimiento históricamente movedizo de unas variables, sin que quepa hablar de constantes que le sean inherentes como mensaje específico. El profesor García Berrio (1979) criticó esta postura y llamó la atención sobre las motivaciones que residen en la índole del texto. Otros autores, como M. Pagnini (1980) no dudan de que la literariedad sea una convención, pero establecen una distinción pertinente: lo convencional es lo estético, pero no lo literario, por cuanto este último rasgo implica la constancia de un modelo comunicativo; es decir, sería conveniente reconducir la Pragmática de enfoque puramente empirista hacia una Pragmática que defina la literariedad en términos de constancia supra-histórica de un modelo o tipo de comunicación.

Hemos asistido en los últimos años a un cambio de perspectiva importante: desde el interés por los actos de habla y las relaciones entre el texto y su contexto, a una dimensionalización cada vez mayor del problema de la ficción como marco del discurso literario. En el ámbito hispánico, el profesor García Berrio había distinguido entre "*literariedad*" y "*poeticidad*" (1979). La primera, de índole textual, proporciona los elementos verbales necesarios para que se origine el fenómeno estético valorativo de la "poeticidad"; el segundo sería un valor cambiante y sometido a la recepción histórico cultural. Frente a éstos, el concepto de *ficcionalidad* no es de naturaleza semántica, sino pragmática y refiere a la intervención del hablante-oyente que califica un hecho como ficticio (la fictividad del enunciado) sólo dentro del universo de normas que rige el tipo de comunicación. La noción de "ficción" no regula tanto la relación obra-mundo como un principio de situación comunicativa dentro del cual se inscribe esa relación (ficcionalidad o fictividad). La *ficcionalidad* es un sistema de representación que propone su lógica de mundo posible (o mejor, de mundo ficcional) sujeta a la clase institucionalizada de discursos de la comunicación ficticia y dentro de él, el subsistema de la comunicación literaria. Para el emisor del texto significa que espera que los mundos ficticios en él construidos o referidos sean considerados o descodificados en el seno de tales normas institucionales (y por lo tanto, históricas). Estas normas marcan estilísticamente no la relación de ese texto con el mundo, sino la relación de muchos textos (la familia literaria para la que rigen las mismas señales estilísticas y formales) con el mundo. Dentro de lo que podríamos considerar un enfoque empírico en la pragmática de la comunicación artística que englobaría el discurso ficcional, S. J. Schmidt (1980) anunciaba un paso decisivo en esa pragmática de la ficcionalidad al proponer que los roles institucionalizados de lo ficcional afectan:

a) al concepto mismo de realidad,

texto y su interpretación no pueden constituir dos actividades distintas. Ambos se ocupan de la investigación de su significado.

b) al modelo de mundo del agente lingüístico en el contexto particular de los procesos de señalización literaria (Schmidt[101] 1980, 1982 y Pozuelo 1988b, 101-104).

Una Pragmática del discurso ficcional debe abordar el concepto básico de *pacto de ficción*, de modo que analice las complejas relaciones que se establecen entre realidad y ficción en el proceso de los discursos ficticios. En la narrativa, es el hablar anónimo del narrador el que resulta portador de la *autoridad de autentificación*. La función de autentificación cumplida por el hablar narrativo es el principio fundamental que gobierna la existencia de los mundos narrativos ficcionales. Dolezel (1985 y 1988) no cree que las frases del narrador provean de verdad porque refieran a un mundo (por ser miméticas), sino que lo son en cuanto construyen un mundo. La asignación de verdad de los enunciados depende de su acuerdo o desacuerdo con los hechos del mundo ficticio al que pertenecen. En las comunicaciones escritas, los roles textuales no pueden intercambiarse. Escribir una ficción implica la creación de un espacio ficticio de enunciación. No hay co-referencialidad entre autor y narrador. Desde un punto de vista pragmático la convención de ficcionalidad tiene como marca distintiva la no-correferencialidad entre la fuente ficticia de enunciación (narrador) y la fuente no ficticia de enunciación (autor). Dicho rasgo está claramente inserto en nuestra cultura literaria y es una norma de la institución literaria, de tal forma que quien produce un discurso literario ficcional semiotiza su acto de lenguaje inscribiéndolo en la convención de ficcionalidad y en las normas de la institución literaria. Al mismo tiempo, hay una semantización de la enunciación ficticia, por la cual se crea un espacio ficcional de la enunciación por medios de los pronombres, los deícticos, la voz, etc. El proceso de la semantización afecta a tres estratos mediante el acto de la enunciación literaria: la semantización pronomino-temporal; la semantización del contexto de situación, cifrada en el intercambio de roles comunicativos; y la semantización denotativa y modal , que debe entenderse como la creación de una situación ficcional de enunciación que construye una realidad (acciones ocurridas y objetos existentes). El lector interpreta estos mecanismos de la semántica del discurso ficcional literario y los inscribe en el proceso de semiotización o inscripción pragmática, como usos convencionales regidos y regulados por la institución literaria. La semiotización o pragmática gobierna el '**pacto de lectura**' por el cual el discurso ficcional es

[101] En el contexto de la crisis del concepto de realidad de la filosofía analítica, Schmidt ha publicado dos estudios en los que desarrolla su teoría de la ficción. Revisa los conceptos de "*ficción*" y "*realidad*". Sostiene que lo que llamamos 'realidad' es un constructo en el dominio cognitivo de sistemas autopoiéticos. En el sistema llamado 'Literatura' los modelos de la realidad son resueltos en construcciones lingüísticas e interpretados por la concurrencia de otros sistemas de acción social. S. J. Schmidt sitúa dentro del sistema literario cuáles son las normas de referencia y la potestad de definir en cada momento histórico lo que no es o no considerado ficción. Es la Literatura como unidad de conducta la que decide sobre la ficcionalidad de las obras y no al contrario. La estructura de representación mimética es poiética, creadora de mundo que es sentido por el receptor no como lenguaje sino como mundo. La ficción disuelve la frontera entre ser y apariencia. El arte crea la ilusión de vida y su denotación es simbólica y no puramente referencial. No hay objetos referidos, sino representados. La ficción es una forma de representación de mundos que construye su mundo, no copia uno ya existente. Hemos de contemplar la teoría sobre la ficción en los términos de una semántica literaria (que será una semántica de los mundos posibles ficcionales.

verdadero en el sentido de crear la ilusión de verdad de sus asertos. La creación de entidades ficcionales es pertinente cuando se analiza el acto de lenguaje del autor en relación con su audiencia: bajo el termino de 'autentificación' empieza a conocerse la operación que realiza el hablante ficticio no en el mundo actual sino un mundo alternativo al nuestro. En ese mundo las acciones y entidades no son creadas sino que existen y precisamente por eso el narrador no las crea, sino que las autentifica. La Pragmática y la Semiótica deben confluir hacia un punto de encuentro interdisciplinar; ese punto de encuentro podría fijarse en torno a la comunicabilidad del texto, que asuma los intercambios comunicativos entre enunciador y enunciatario como punto de partida para la delimitación de la ficcionalidad[102]. Como señala C. Segre (1985: 256), "mímesis" y "ficción" establecen una dialéctica, en la que la referencia a la realidad es regida por las convenciones literarias, de naturaleza histórica, y también es mediada por los concepciones del mundo de las que participan los interlocutores. En la "mímesis" es fundamental la intencionalidad comunicativa, tanto por parte del autor como del lector.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[102] Como señala G. Bettetini: **"La consideración del proyecto pragmático inmanente a un texto ha llevado, en efecto, a la elaboración de dos nociones, que se han revelado muy fecundas a través de todo el sucesivo desarrollo de los estudios semióticos: el sujeto enunciador y el sujeto enunciatario. Se trata, como es sabido, de dos construcciones simbólicas, de dos simulacros presentes en el texto y casi siempre enmascarados o desplazados en su superficie significante: el enunciador, productor y producto del texto, es el origen del discurso que se desarrolla, la fuente del saber que se transmite y el estratega de los recorridos de sentido que se realizan; el enunciatario es la imagen del receptor que el texto se construye; y ,por tanto, producido por el enunciador y por el propio texto. (...) En definitiva, todo texto se manifiesta como proyecto de una 'conversación', que en él se 'pone en escena' simbólicamente, al menos en la relación entre su sujeto enunciador y el correspondiente enunciatario**." (1987: 164).

1.4 PRAGMÁTICA DEL DISCURSO LITERARIO

La Pragmática Literaria podría ser caracterizada como la parte de la Semiótica textual literaria encargada de definir la "comunicación literaria" en cuanto tipo específico de relación entre emisor y receptor. Hemos rastreado sus antecedentes en autores como Van Dijk o R. Ohmann, y procedimos a una primera aproximación en nuestro apartado 1.2 "Pragmática, Semiótica y comunicación literaria". Recordemos que allí la definimos como heredera de la pragmática lingüística, aquella disciplina que estudia las relaciones que mantienen el emisor, el receptor, el signo y el contexto de comunicación. Más aún, vimos cómo determinados autores la diseñaban más como un área de investigación que como una disciplina propiamente dicha. Desde la perspectiva de la Pragmática literaria, la *literariedad* supera así la reducción a los índices verbales y se sitúa dentro de los rasgos que afectan a la Emisión-Recepción. Recordemos que tanto Bajtin como Mukarovsky son claros precedentes en esta concepción de la literatura (la literatura y el arte como sistemas independientes y supraindividuales; la literatura como sistema, como hipersigno, conjunto que es algo más y distinto a una suma de textos). Ya encontramos en Mukarovsky[103] (1934) el planteamiento de si existe la literatura como algo más, y diferente, a una suma de textos literarios. También la tesis principal de María Corti (1976) se centra en la posibilidad de contemplar la literatura como un "hipersigno". A pesar de la crítica de M. Riffaterre[104] (quien defiende una semiótica textual que analice lo que el texto tiene de único), la Pragmática literaria tiene sentido en tanto define la literatura como la configuración de un código y un estatuto comunicativo supraindividual que precede y preexiste al código. Se postula como necesaria una **teoría de la comunicación literaria (**tal la propuesta por S. J. Schmidt (1978)), como teoría de los actos de la comunicación literaria y de los objetos, estados de cosas, presuposiciones y consecuencias que tienen importancia en esa comunicación.

[103] L. Sendoya (1983) plantea en un interesante artículo la hipótesis de que según Mukarovsky la denominación poética atenúa la relación de inmediatez entre signo y referente extralingüísticos, y amplía los significados de la palabra para hacer del contexto el espacio propio de la función estética, la cual es una función semiológica. Serían los llamados valores extraestéticos los que dan a conocer el marco histórico que sirve de contexto a las obras de arte: el hecho literario es resultado tanto de la dinámica interna del proceso de la evolución artística como de la intervención externa. Remitimos también a las apreciaciones de J. Oleza (1976) en torno al concepto de "historia literaria" en el estructuralismo checo.

[104] Las tesis de su último libro Riffaterre (1978) se centraban en la certeza de que el lector es el único que puede realizar la transferencia semiótica en un poema. El poema resulta de una transformación de la matriz en texto. El lector percibe la forma de un poema como un desvío alrededor de lo que el poema significa en realidad, desvío que se interpreta como un artefacto. El contenido de ese poema se racionaliza como otra forma. El lector construye el sentido del poema en un balanceo de valor de un signo a otro, pasando constantemente del significado 'mimético' a la significancia, y , según Riffaterre, esta clase de circularidad semiótica caracteriza la práctica de significación conocida como poesía.

Sabemos que, en términos generales, la Pragmática estudia las relaciones entre las expresiones, los objetos a que éstas se refieren y los usuarios; y, dicho de otro modo, las relaciones entre el Texto y el Contexto[105]. Dentro de una posible teoría de la comunicación literaria, debería ir incluida una teoría de la acción en cuanto todo acto literario como acto de comunicación encierra una intención, y se supone que le son consustanciales ciertos actos ilocucionarios con un determinado efecto perlocutivo. Si partimos, como propone S. J. Schmidt, de la premisa de que el objeto del estudio de la ciencia literaria no es el texto como tal, sino el ámbito total de la comunicación literaria, los aspectos puramente textuales se revelan como insuficientes desde esta perspectiva empírica. En cuanto acto de comunicación el texto literario produce un tipo de acto ilocucionario (cuya naturaleza y valoración ha levantado ya algunas controversias tal y como hemos venido examinando en páginas anteriores) que pretende modificar la actitud del lector respecto del contexto, tal y como nos han demostrado los brillantes análisis de la Estética de la Recepción[106]. El discurso literario puede desempeñar funciones eminentemente prácticas tales como criticar, advertir, aconsejar, divertir, subvertir, consolidar o despertar la conciencia del lector con respecto a algún problema. El análisis pragmático debería dar cuenta de esa interacción texto-lector. La dimensión de la pragmática literaria permite, por otra parte, diferenciar las funciones de la lengua y las de la literatura. Mientras la lengua modifica la actitud de un individuo en un momento dado, la literatura se universaliza, se institucionaliza y se socializa a través de los tiempos.

La corriente que hoy se conoce como *Pragmática literaria* se nutre de diversas fuentes. Desde un punto de vista epistemológico, arranca de la profunda revisión de los postulados de la lingüística, que impuso la relativización del significado llevada a cabo por la filosofía analítica. Ch. Morris (1938) había subrayado ya la importancia del componente pragmático de la semiótica, encargado de estudiar las relaciones que con el signo y entre sí mantienen tanto el emisor como el receptor, entendidos ambos en un sentido amplio. Desde un punto de vista metodológico, las llamadas 'poéticas textuales', posteriores al generativismo y derivadas en buena parte de él, habían planteado la necesidad de traspasar los límites de la lingüística estructural que eran los de la frase, para crear una nueva unidad, el texto, para cuyo análisis se hizo necesaria la concurrencia del contexto[107] de producción y recepción. Dada su novedad en el contexto hispánico, queremos añadir las recientes aportaciones de I. Lotman en la caracterización de esta dimensión

[105] Resultan fundamentales las aportaciones de V. Salvador (1984a y 1984b), en especial su cap. IV "El poema com a text", pp. 165-255 (1984b).

[106] Para el examen de la conceptualización de la Estética de la Recepción, remitimos a L.A. Acosta Gómez (1989). Establecimos una breve presentación en J. Mª Calles (1991b), y abordamos de nuevo el tema en nuestro apartado "2.4 Las estrategias del lector". Remitimos a los planteamientos expuestos por Pozuelo Yvancos (1994a): "La teoría literaria del siglo XX".

[107] Recordemos que Van Dijk (1972, Some...) propuso una gramática textual literaria que incluía un componente pragmático: junto a una teoría de los textos literarios tal componente discurriría sobre una teoría de la comunicación literaria, luego desarrollada parcialmente por él mismo (van Dijk: 1979a).

pragmática. Recordemos que uno de los núcleos epistemológicos de su Semiótica de la cultura es el concepto de texto[108]. Lotman nos recuerda que el concepto de texto se emplea de manera polisémica; y que en el sistema general de la cultura los textos cumplen al menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos. En esta segunda función -característica de los textos artísticos-, el texto dejaría de ser un simple eslabón en la transmisión de informaciones en el mecanismo textual colectivo de la cultura o individual. Lotman señala como rasgo distintivo el texto en esta segunda función : la carencia de homogeneidad interna[109] (1996: 96), y llama la atención sobre el problema de la delimitación del texto y la pragmática[110]. Es evidente el interés de los estudios literarios por el texto como unidad comunicativa completa, tras muchos años de insistencia y propuestas desde la moderna semiótica o semiología. Se trata de considerar al texto literario en el seno del proceso discursivo entendido como un complejo sistema de significación. Además de sus componentes textuales, todas las aproximaciones pragmáticas coinciden en señalar como característica textual su funcionalidad e intencionalidad comunicativa, entendida como una particular intención de actividad comunicativa del productor hacia un determinado receptor. Podríamos señalar como corrientes de investigación más importantes en el campo epistemológico de la pragmática lingüística: el pragmatismo americano, el empirismo lógico, la filosofía del lenguaje ordinario, la filosofía hermenéutica, la gramática generativo-transformacional y la semiótica soviética[111]. Se tiende a diferenciar como dos orientaciones definidas, de un lado, la constituida por los representantes de la filosofía del lenguaje ordinario ("*Ordinary Language Philosophy*", encabezada por

[108] Remitimos a tres artículos fundamentales recientemente publicados en español: "La semiótica de la cultura y el concepto de texto" (Lotman 1996: 77-82; "El texto y el poliglotismo de la cultura" (Lotman 1996: 83-90; "El texto en el texto" (Lotman 1996: 91-109).

[109] Remitimos a las apreciaciones de Lotman sobre la dimensión pragmática del texto y el problema de la interpretación; "Pero el papel del principio pragmático no puede ser reducido a diversos géneros de reinterpretaciones (*perosmysleniiam*) del texto: ese principio constituye el aspecto activo del funcionamiento del texto como tal. El texto como generador del sentido, como dispositivo pensante, necesita, para ser puesto en acción, de un interlocutor. En esto se pone de manifiesto la naturaleza profundamente dialógica de la conciencia como tal. Para trabajar, la conciencia tienen necesidad de una conciencia; el texto, de un texto; la cultura, de una cultura." (Lotman 1996: 99)

[110] En efecto, Lotman considera que: "El problema del texto está orgánicamente vinculado al aspecto pragmático. La pragmática del texto a menudo es identificada inconscientemente por los investigadores con la categoría de lo subjetivo en la filosofía clásica. Esto condiciona una actitud hacia la pragmática como hacia algo externo y extraño que puede apartar al investigador de la estructura objetiva del texto. (...) Pero, en realidad, el aspecto pragmático es el aspecto del trabajo del texto, ya que el mecanismo de trabajo del texto supone cierta introducción de algo de afuera en él. Sea eso "de afuera" otro texto, o el lector (que también es "otro texto"), o el contexto cultural, es necesario para que la posibilidad potencial de generar nuevos sentidos, encerrada en la estructura inmanente del texto, se convierta en realidad. (...) Las relaciones pragmáticas son las relaciones entre el texto y el hombre." (Lotman 1996: 98)

[111] Remitimos al fundamental estudio de B. Schlieben-Lange (1975), al que sigue una serie de estudios que se ocupan de las influencias de la filosofía analítica sobre la teoría lingüística actual: V. Camps, Pragmática del lenguaje y filosofía analítica, Barcelona, Península, 1976; J. Hartnack, Wittgenstein y la filosofía contemporánea, Barcelona, Ariel, 1977, entre otros.

Austin y Searle, como hemos podido comprobar); de otro lado, la orientación de los semiotistas soviéticos (L. S. Vigotski, A. N. Leontiev, A. R. Luria). Hay líneas de investigación que se centran en la pragmática indexical o deíctica, otras en la pragmática psicológica e incluso una pragmática de la grandes unidades (megapragmática). A pesar de la aparente dispersión del campo de estudio, la nota común es la su preocupación por el estudio de las relaciones entre los contextos y las expresiones lingüísticas organizadas en forma de textos[112].

1.4.1 La especificidad de la comunicación literaria

La Pragmática literaria ha recogido el concepto de '*speech act'* de Austin y Searle de modo que se sustituyó la pregunta esencialista : "¿Qué es la literatura?"[113] por preguntas del tipo: "¿Qué tipo de acto de lenguaje realiza el autor de textos literarios?" o "¿Qué tipo de acción realiza el lector de ficciones?". Lo que entendemos por "literario" es un modo de producción y de recepción comunicativa en el seno de una determinada sociedad y en un momento histórico concreto. Valga como recordatorio el libro de J. Ellis (1974) donde plantea la hipótesis de que la convencionalidad de la sanción de un texto como literatura se realiza en muchas y variadas esferas de la vida social y no es una sanción individual y exclusiva del lector. La filosofía analítica ha constituido el punto de partida y referencia de las primeras aportaciones de la Pragmática literaria, tal y como hemos examinado en páginas anteriores. En el estudio de los actos de habla, o de lenguaje, **speech acts**, el énfasis de la investigación pasa del análisis estructural de las frases y de la identificación de las funciones del lenguaje con los elementos de la comunicación, al análisis de cómo funcionan las frases en el proceso de la comunicación. J. Austin ha calificado como "*parasitario*" el lenguaje poético. Searle lo define como "*uso no estricto*", y Ohmann afirma que el poeta realiza "*cuasi-actos de habla*". Pero unos y otros llevan a cabo tales afirmaciones acerca de la estructura del texto (esto es, del texto entendido como "*micro-texto*" según el sentido que le daba T.A. Van Dijk). Algunos investigadores, tal y como sugiere el profesor Pozuelo Yvancos (1993), advierten sobre el peligro de la filosofía analítica cuando plantea la ficción en términos de relación lenguaje-realidad. Esta relación es subsumible en una lógica del juego lingüístico en que el uso ficcional del lenguaje se entiende separable de sus contextos de producción y recepción, entendidos como contextos históricos. La filosofía analítica, con sus antecedentes en Frege y Russell, ha abordado en las últimas décadas el examen del lenguaje de la ficción y sus relaciones con la realidad, aunque sigue siendo complejo y difícil el trasvase de sus apreciaciones a una teoría

[112] Cf. J.J. Acero et alii (1982); J.J Adams (1985) y T. Albadalejo Mayordomo (1983).

[113] Recogida como título en ensayos clave de toda una época y de toda una epistemología del fenómeno literario, como en la traducción española del célebre ensayo de J. P. Sartre: "¿Qué es la literatura?", Buenos Aires, Losada, 1950 (edición original en 1948), donde afirmaciones como las que siguen constituían el espíritu del libro: "" (...) el escritor proporciona a la sociedad una conciencia inquieta y, por ello, está en perpetuo antagonismo con las fuerzas conservadoras que mantienen el equilibrio que él procura romper" (p. 100, op. cit.).

literaria. Una parte de la pragmática (teniendo como base teórica los libros de Austin (1960)) se ha especializado en el estudio del lenguaje como acción. Se trata de entender que en el texto no hay únicamente relaciones entre signos, o de signos con el mundo, sino que también encontramos una relación entre los comunicantes (hablante y oyente) entre sí y de éstos con el signo[114].

El problema de la 'ficción' literaria alcanza de lleno desde sus orígenes a esta pragmática o lingüística de la acción, precisamente en la medida en que el ser ficcional de la literatura propone un uso particular, un uso en el que se suspenden las exigencias de verdad y de compromiso para con el mensaje de los intervinientes en el acto de la comunicación. Austin contempla el discurso literario desde una posición marginal y desviacionista; y, en la línea de Frege, entiende que sus enunciados no son verdaderos ni falsos, sino una forma de figura o imagen. Este uso mimético no convierte a la literatura en un acto ilocucionario con sus reglas constitutivas propias, sino en un uso en el que se suspenden las condiciones normales del acto de habla y su capacidad performativa. En los continuadores de esta línea (entre otros, R. Ohmann 1971 y 1972), las discusiones se han centrado en torno a la valoración de la fuerza ilocutiva del poema. Lázaro Carreter habla de una doble significación y un doble sentido (poeta/lector):

> **"La fuerza ilocutiva de una poesía es siempre una invitación al lector a que asuma el mensaje como propio. Esta relación pragmática, y, por lo tanto, semiótica parece fundamental (...) Porque hay un momento en que el mensaje poético es por completo unívoco, al menos en el propósito: aquel en que el poeta escribe, con la imagen de un lector ideal ante los ojos, y en que se propone que ese receptor, próximo o distante en espacio y tiempo, haga suyos la significación y el sentido del poema. Este es su signo."** (1990: 22-3)

Si recapitulamos parte de lo expuesto, concluiremos que el objeto de la Pragmática sería el texto examinado en su contexto[115] (donde habríamos de inscribir los términos de "co-texto -entendido como conjunto de mensajes que constituyen el texto-, y situación -concreta, donde se incluirían los elementos extralingüísticos que influyen en la producción y recepción del texto). Ese contexto comunicativo vendría conformado por, al menos, tres componentes básicos:

---

[114] De esa relación se ocuparía la Pragmática. Recordemos que la teoría de los actos de habla contempla el lenguaje como una actividad en la cual el hablante no sólo dice sino que también ejecuta con ese decir otras "acciones. Cfr. U. Eco (1988): "Diccionari versus enciclopèdia").

[115] En general, la pragmática, pese a la dispersión de su campo de estudio y la movilidad y permeabilidad de las disciplinas afines, podría definirse como aquella perspectiva que pone en relación un texto y su contexto; y aludiría a un conjunto complejo de hechos que van desde el "modo" de empleo del discurso a la estructura de interacción lingüística. Pasamos del análisis de una **competencia textual** (que había sido definida por las gramáticas del texto). Ver nuestra tesis de licenciatura en los capítulos"4.1 Literatura y actos de lenguaje" y "4.2 Aproximaciones a la lírica desde la teoría de los actos de habla" ,en Prolegómenos a una teoría de la modalización lírica, Departament de Filologia Espanyola, Universitat de València. Posteriormente reestructuramos estos capítulos en "En torno a la literatura y los actos de lenguaje", en ***Ribalta (Quaderns d'aplicació didàctica i investigació)*, Semestral nº 4, 1991, Castelló, pp. 65-79.**

(1) la producción intencional de un texto por parte del hablante-emisor;

(2) la recepción y el reconocimiento de esa intencionalidad comunicativa;

(3) el soporte situacional (espacio-temporal) de este proceso accional.

En cuanto a la valoración de esa acción social, es decir, a lo que podríamos llamar la fuerza ilocutiva del poema, algunos autores han profundizado en el análisis pragmático de los enunciados poéticos para determinar cuál es la fuerza ilocutiva de un poema[116]. Desde la perspectiva de su producción el texto entra en relación con su contexto, entendido éste como una compleja red de relaciones discursivas con otros textos precedentes y/o contemporáneos. Desde la perspectiva de su recepción, todo texto perfila un proyecto de lector, cuyo asentimiento busca. El proceso textual supone una serie de elecciones que implican necesariamente -como todo acto de lenguaje-, pronunciamientos ilocutorios sobre la realidad y hacia el lector, sea para negarla, afirmarla, interrogarse sobre ella, etc. Pero siempre está "reflexión" sobre el mundo se da manera indirecta, de forma oblicua (fictivizada) y mediatizada por la tradición literaria, y fundamentalmente, a través de los mecanismos del género literario. En la línea de romper este paralelismo "función de lenguaje=definición de lenguaje literario", hemos de señalar también las aportaciones de R. Fowler y Gunther Kress (1979), ampliando el campo de la sociolingüística tradicional y su descripción de las conexiones entre agrupamientos sociales y estilos de habla hasta una concepción pragmática del lenguaje en su proceso comunicativo:

> **"Nuestros estudios demuestran que los agrupamientos y las relaciones sociales influyen en el comportamiento lingüístico de hablantes y escritores (...) La sintaxis puede codificar una visión del mundo sin ninguna elección consciente por parte de un escritor o hablante. Alegamos que la visión del mundo les viene a los usuarios del lenguaje de su relación con las instituciones y de la estructura socioeconómica de su sociedad. Les es facilitada y conformada por un uso del lenguaje que lleva improntas ideológicas de la sociedad. De manera similar, la ideología está lingüísticamente mediatizada..."** (1979: 247)

Todo texto encarna las interpretaciones sobre su tema y las valoraciones basadas en la relación entre el emisor y el receptor. El lenguaje no es concebido

[116] J.R. Searle consideraba para toda situación de habla, un hablante, un oyente, y un acto de hablar que es realizado por el hablante. Searle sostiene que los actos de habla, y no las frases, son las unidades mínimas o básicas de la comunicación lingüística. Afirma que los actos que pueden realizar las frases son independientes de su forma sintáctica o de su significado literal. Las mismas frases se pueden utilizar en diferentes actos de ilocución. La aportación fundamental frente a la teoría de la comunicación estándar estribaría en el hecho de que queda manifiesto que el paralelismo establecido entre tipo de frase y función del lenguaje (subyacente en el paradigma jakobsoniano) no puede mantenerse. Además, algunas funciones del lenguaje no se pueden emparejar con tipos de frase ni siquiera de forma superficial. Incluso delinear las funciones del lenguaje atendiendo a un conjunto de intenciones comunicativas resulta un planteamiento restringido, al estar basado en la suposición de que toda actividad lingüística tiene como función subyacente la comunicación de algo a un oyente. J.R. Searle, ¿Qué es un acto de habla?, Valencia, Teorema, 1977; y Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje, Madrid, Cátedra, 1980.

desde el ideal de transparencia de los modelos comunicativos que, implícitamente, suponían un intercambio neutro de información entre los dos polos de la cadena comunicativa. Para Fowler y Kress el lenguaje es pura instrumentalidad manejada ideológicamente desde los mecanismos de poder; y esta manipulación es opaca, tanto para los usuarios como para los interlocutores[117].

Establecen tres funciones básicas del lenguaje: (a) función **ideacional**: para comunicar sobre sucesos y procesos del mundo, y sobre las entidades que éstos implican; (b) función **interpersonal**: para expresar la actitud de un hablante ante estas proposiciones y para expresar la relación percibida del hablante con un interlocutor; y (c) función **textual**: para presentar ambos elementos en textos coherentes, adecuados y apropiados. Es necesaria una interpretación lingüística crítica que desvele el funcionamiento del lenguaje en los procesos de comunicación social[118]. De hecho, R.Fowler ha incidido en la continuación de las bases sentadas por M.A.K. Halliday[119] sobre cuáles deberían ser las proposiciones básicas de una nueva lingüística. En función de la naturaleza sociosemántica del discurso, Halliday explica el sistema lingüístico organizado en tres estratos: semántico, léxico-gramatical y fonológico. De ellos, el sistema semántico tiene como componentes funcionales: a) ideacional (experiencial y lógico), b) interpersonal y c) textual. Parten de la base de la determinación de las tres funciones del lenguaje (ideativa, interpersonal y textual), y de que las elecciones por parte del hablante se llevan a cabo dentro de un acervo de sistemas, en el que la sintaxis denota el significado. Sugieren como líneas de análisis del lenguaje:

---

[117] La función de la lingüística (una *lingüística crítica*) sería desvelar esa impostura. Entienden que el significado lingüístico es inseparable de la ideología, y ambos dependen de la estructura social, de modo que postulan que el análisis lingüístico:**"(...)deberá ser una herramienta poderosa para el estudio de los procesos ideológicos que mediatizan las relaciones de poder y de control."** (1979: 248)

[118] Revisan el concepto tradicional de "*argumento correlacional*" en sociolingüística, que implica una "correlación" entre las variables de la estructura lingüística y las variables contextuales (situación, hablante, tema, clase social, etc.). Cuando se examina desde este punto de vista la relación entre la sociedad y la lengua, la **correlación** deja de ser una faceta neutral de la descripción sociolingüística, y surge como un hecho relativo a la organización social. Es necesario, pues, que los textos no sean tomados como simples fuentes de datos, sino como temas independientes para una interpretación crítica.

[119] Halliday (1978) entiende el texto como la forma lingüística de la interacción social. El entorno del texto es el "contexto de situación" organizado en torno a tres formantes: a) Campo (marco institucional, que incluye tanto la actividad del hablante/oyente como la de los participantes; b) Tenor (la relación entre los participantes), y c) Modo (el canal de la comunicación) (1978: 85): "El entorno del texto es el contexto de situación, que es un caso de contexto social o de tipo de situación; el tipo de situación es una construcción semiótica que halla estructurada en términos de campo, tenor y modo: la actividad generadora del texto, las relaciones de papel de los participantes y los modos retóricos que estos adoptan. Estas variables situacionales se vinculan respectivamente a los componentes ideacional, interpersonal y textual del sistema semántico: el significado como contenido (la función de observador del lenguaje), el significado como participación (la función de intruso) y el significado como textura (la función de pertinencia." (1978: 164). Ver sus conceptos de "Significado y texto" (p. 160); "Texto y situación" (p.160); "Situación y estructura semiótica" (p.161) y "Situación y sistema semántico" (p. 161).

1) La gramática de la transitividad, que abordará el estudio de los acontecimientos, estados, procesos, y las entidades asociadas con ellos. Incluye asimismo la semántica del participante y del proceso, el sujeto en cuanto actor y los beneficiarios de la acción.

2) La gramática de la modalidad, que estudiará las relaciones interpersonales del hablante y del oyente. Afecta a las construcciones lingüísticas "pragmáticas" e "interpersonales" que expresan las actitudes de los hablantes/escritores: a) para consigo mismos [**reflexividad**], b) para con sus interlocutores [**dialogicidad**], y c) para con sus temas [**transitividad**]. Y también las acciones que se realizan mediante el lenguaje: ordenar, acusar, prometer, implorar, etc. Fowler y Kress[120] proponen estudiar fenómenos lingüísticos tales como: las convenciones para los nombres, el estudio de los pronombres personales, los actos verbales, ciertos dispositivos lingüísticos de distanciamiento (así, los auxiliares modales, los adverbios modales, verbos con significado modal, etc.) y algunas transformaciones sintácticas (tales como la nominalización y la pasivización). R. Fowler, en trabajos individuales (1988), ha incidido en el análisis de los fenómenos literarios, criticando duramente las aproximaciones meramente formalistas. De hecho sus análisis parten de las teorías bajtinianas, en particular del concepto de **dialogismo**[121].

Fowler reconoce las limitaciones de la lingüística actual para dar cuenta del lenguaje literario, incluso desde una perspectiva plenamente pragmática, pero admite

[120] En su artículo **"Reglas y regulaciones"** (1979: 67) analizan los actos ilocutivos que suponen una orden, entendiendo que toda orden supone una manifestación de saber y de poder (saber sería una forma de poder).Así, las relaciones hablante-oyente que con verbos declarativos y obligativos son de: Dador/Receptor de información, quedan modificadas como: Ordenador/Ordenado con verbos imperativos. En las imperativas, la fuente de poder es claramente Yo. En las declarativas (donde la orden no se expresa directamente, sino de manera modal, mediante del verbo "deber") la fuente de la autoridad es vaga, e incluso puede no ser el hablante. Este acto ilocutivo de **orden** puede manifestarse textualmente de diversas formas:1)Uso del imperativo, lo cual supone la imposición del Agente como fuente de poder.2) Mediante verbos declarativos: ambigüedad en la relación Hablante/fuente de poder. 3) Mediante verbos impersonales: supresión de la relación Hablante/fuente de poder. Subyace en todo momento la tesis de que "la elección de un estilo acarrea el compromiso con una perspectiva de la organización del mundo" (1979: 68). La no identificación del emisor y la despersonalización del destinatario son símbolos de una separación radical entre los intereses de la fuente y los destinatarios. La naturaleza de la relación comunicativa está poderosamente oscurecida, ya que la expresión lingüística es impersonal, pero no lo son ni el tema ni el acto verbal. Todo lenguaje sirve al análisis de la realidad. Las propiedades de construcción de una visión del mundo que posee el lenguaje son decisivas en la literatura, puesto que no teniendo ningún contexto práctico real, tiene que diseñar un nuevo mundo para sus lectores. Hemos asumido algunas de sus sugerencias en nuestro diseño textual del proceso de la modalización en el discurso poético.

[121] En su propuesta para una teoría sociolingüística del discurso literario asume los siguientes puntos: (1) Los textos literarios son simplemente lo que aparecen designados y empleados como literatura por la sociedad; 2) No son lingüísticamente especiales; (3) su variación estilística o codal es un hecho importante para la exploración sincrónica y diacrónica; (4) La idea de texto está subordinada a la idea de discurso, es decir, los textos son el medio de comunicación de las sociedades que emplean la literatura; (5) La comunicación literaria (un tipo de empleo del lenguaje) puede ser una forma distintiva de comportamiento a pesar de que los "textos literarios" y el "lenguaje poético" no son distintivos.

como válida la tradición de la escuela de M.A.K. Halliday -desarrollada a partir de la tradición de Firth y Malinowski-, y de la lingüística de la Escuela de Praga. Es necesario tratar el texto, no como objeto formal susceptible únicamente de una Gramática, sino como discurso. Una teoría lingüística del discurso debe ser una teoría sociolingüística, que considere el discurso desde una perspectiva macro-sociolingüística, como el producto y expresión de hechos de organización social. Para ello, es necesario considerar dos principios básicos: la variedad y la función[122]. En cuanto a la variedad, es necesario reconocer el contexto dentro del cual el texto aparece, no como singularidad, sino como miembro de una comunidad de textos, con los cuales, establece una relación dialógica. En conjunto, sus aportaciones constituyen otro intento en la línea de caracterizar la especificidad de la comunicación literaria al margen de las propiedades exclusivamente lingüísticas de los textos. Esta comunicación del discurso literario es una comunicación "*cruzada*", imaginaria, no reversible y a distancia, tal como acertadamente la caracteriza el profesor R. Núñez Ramos:

> **"La comunicación artística es, en principio, una comunicación cruzada: va del autor real al lector imaginario, y del autor imaginario al lector real. Entre autor imaginario y lector imaginario no puede haber comunicación por su mismo carácter. Y entre autor real y lector real tampoco hay auténtico contacto por no estar presentes simultáneamente en el acto comunicativo y por el carácter ficticio del enunciado artístico."** (Núñez Ramos 1992: 95)

La comunicación literaria ficcionaliza, en el ámbito discursivo mismo, los roles del locutor (interponiendo una noción como la de 'autor literario') y problematiza al mismo tiempo la esfera de la recepción. En el contexto de la comunicación literaria nunca se efectúa el contexto comunicativo descrito por los filósofos del lenguaje para los actos de habla con situaciones de comunicación convencional concretas, las cuales no pueden trasvasarse a la ficción sin atentar contra la estructura básica de esta experiencia. La comunicación literaria no es una comunicación de un locutor con un oyente o receptor, tal y como señala el profesor Pozuelo Yvancos:

> **"Si la teoría de los *speech acts* se ha concebido para marcar una situación de habla en que se ofrece coincidencia de productor de la voz (locutor) con 'persona' que sostiene lo dicho, y en un lugar y en un tiempo que es el del contexto de realidad 'actual', la teoría literaria ha problematizado todas y cada una de tales categorías, no extrapolables a la experiencia literaria en que no existe coincidencia entre productor de la voz (narrador) con 'persona' que es capaz de sostener y**

[122] El concepto de '*función*' es entendido dentro de la tradición de la Escuela de Praga: "La teoría que propongo nos permite caracterizar e interpretar los textos en relación con sus coordenadas tradicionales: historia, sociedad, autor, lector. La "variedad" y los conceptos con ella relacionados proporcionan una alternativa realista a la descripción formalista: el texto es la realización material de un discurso conducido en sus variedades relevantes." (1988: 206)

comprometerse con lo dicho, puesto que buena parte de la narrativa es impersonal, y toda ficción literaria, como veremos, enmascara el estatuto de lo 'personal'." (1993: 92)

Todo lector neutraliza a través de su experiencia de lectura (lo cual es un modo de competencia lectora) esa duplicidad temporal y espacial, y mediante esa neutralización reubica y convierte la duplicidad temporal y de origen, en unidad en su percepción de la representación. Es el efecto de unidad que comprobaremos al analizar los procesos modalizadores de la espacialización y la temporalización. Dicha duplicidad nos suele pasar inadvertida, aunque en la poesía contemporánea empiezan a aflorar los procedimientos que marcan tal duplicidad. La impropiedad del trasvase de la categoría de 'locutor' desde la teoría de los actos de habla a la literatura tiene fundamento en que todo el mecanismo de la representación ficcional apela a una semantización de la función de enunciación. Walter Mignolo (1981) ha señalado esta semantización no sólo en el nivel de la ficcionalidad de lo enunciado (el problema de la referencia, y el problema de ser o no ser ficticios los fenómenos narrados) sino básica y estructuralmente de la ficcionalidad de la enunciación misma[123]. Habla de la problemática de un doble discurso que siendo el mismo, palabra por palabra, remite a dos responsabilidades distintas: la entidad **narrador** y la entidad **autor**. Hay situaciones de comunicación cuyos roles no son intercambiables, y éste es un rasgo general de las comunicaciones escritas que está regulado institucionalmente por la propia codificación de los géneros que controlan la situación como un código interpuesto.

El discurso literario es acción y lenguaje a un tiempo, es acción lingüística con una especial estructura comunicativa (Oleza/ Renard 1983: 530), que ha sido explicada con diferentes conceptualizaciones, algunas de ellas especialmente equívocas. La especificidad de la comunicación literaria estriba en el desdoblamiento de su situación discursiva, con un esquema mínimo que podríamos representar:

[123] Coincide W. Mignolo con las tesis de Martínez Bonati y Pozuelo Yvancos, cuando afirma: "en la ficción literaria se crea un 'espacio ficticio de enunciación'. Por lo tanto, la entidad que reconocemos por el nombre de 'narrador ficticio' es el resultado de una actitud interpretativa que unifica y compone aquellas instancias por medio de las cuales se crea este espacio." (1981: 88)

Emisor **Receptor**

Mensaje=Texto literario

Autor literario Narrador-M-Narratario	Lector

Este desdoblamiento de la situación comunicativa es común a todos los géneros literarios, si bien la situación de enunciación varía según los distintos tipos de textos, estableciendo una tipificación mínima de **Modos** desde los tres básicos reconocidos por la tradición literaria: narrativo, lírico y dramático. La línea continua establece una diferenciación clara entre la situación discursiva histórica y la ficticia, encuadrada por la línea doble que quiere significar el espacio de la ficción. El profesor Pozuelo Yvancos (1988b) destaca cuatro rasgos característicos que delimitan la especificidad del fenómeno comunicativo-literario, y que completarían la conceptualización de este sencillo esquema:

(1) la desautomatización del circuito mediante la tematización implícita de todos sus componentes;

(2) el carácter diferido de la comunicación;

(3) la fictivización;

(4) la importancia de la transducción en la definición del circuito de la comunicación literaria.

De todos estos rasgos, cobra especial importancia -desde nuestro punto de vista, la fictivización, que viene posibilitada por el desdoblamiento de las posiciones de los interlocutores de la comunicación literaria. Estos, como vemos en el cuadro, no alcanzan nunca un contacto real, sino a través del texto, y lo que podríamos llamar sus "estrategias delegadas", el autor y el lector, el narrador y el narratario.

1.4.2 El discurso ficticio

La caracterización del lenguaje literario desde el concepto de "ficcionalidad" viene de Aristóteles. Se da como una condición necesaria pero no suficiente. Y tiene una doble dirección:

a) Por un lado, se refiere a la comunicación misma y al carácter retórico que le es inherente (desdoblamiento comunicativo y hablar ficticio)

b) Por otro, se refiere al estatuto de la relación de la obra literaria con la realidad externa, histórica o empírica, de modo que se ha venido entendiendo que se suspende la exigencia de adecuación respecto a la realidad[124].

K. Hamburger (1957) planteó la *ficción* como sinónimo de *poiesis*. Para ella, la ficcionalidad no es un rasgo circunstancial, sino un rasgo ontológico, que discierne la pertenencia o no de un objeto al ámbito de la literatura. Frente al lenguaje cotidiano, donde se producen **enunciados de realidad**, donde se manifiesta una polaridad entre el objeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, en la ficción (narrativa o dramática) esta polaridad no se da, por cuanto la literatura constituye mundos ficcionales dotados de autonomía respecto del sujeto de la enunciación. Pozuelo Yvancos (1991: 93) recoge, como línea significativa de esta corriente el estudio de J. R. Searle (1975): "Estatuto lógico de la ficción narrativa"[125]. Y hemos visto cómo F. Martínez Bonati (1992) rebate las tesis de Searle cuando arguye que el error de esta orientación es no haber planteado que la literatura es un **hablar ficticio** o imaginario. El autor de una ficción se limita a imaginar los actos ilocucionarios de una fuente de lenguaje imaginaria. La tesis de Searle ha supuesto considerar la naturaleza pragmática del estatuto de la ficcionalidad. En este sentido ha coincidido toda la crítica posterior. S.J. Schmidt (1976) distingue entre "*fictividad*" y "*ficcionalidad*". Mientras que la primera afecta a la relación con la realidad, con el mundo, la segunda, la ficcionalidad, tiene que ver con la intervención que el hablante-oyente hace al calificar pragmáticamente un hecho como perteneciente al mundo ficticio[126]. Pocos años después, S. Reisz de Rivarola aborda en un fundamental artículo (*"Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria*", 1979) esta diferenciación básica y lleva a cabo una profunda investigación desde la teoría aristotélica hasta las posiciones de Searle. Queremos destacar aquí su configuración del mundo ficcional, y en concreto su concepto de "*Ficcionalidad*":

> **"Ficcionalidad es, pues, una categoría que se constituye pragmáticamente. Los textos ficcionales no tienen, en efecto, ninguna propiedad semántica o sintáctica que permita caracterizarlos como tales. Cualquier enunciado y cualquier forma de actualización de otros medios de comunicación puede ficcionalizarse si es que cumple la condición requerida."** (Reisz de Rivarola 1979: 108)

---

[124] C. Segre señala que "mímesis" y "mentira" son dos puntos de referencia en torno a los cuales, alternativamente, se disponen concepciones e ideales literarios (1985: 254).

[125] Según Pozuelo Yvancos (op. cit.) La posición de Searle es común a la de Frege e Ingarden, cuando hablaron de *quasi juicios* para las aserciones que se daban en los textos literarios, semi-afirmaciones, en el sentido de que no es que el autor mienta, es que hace frases no **serias**, ni verdaderas ni falsas.

[126] Hemos visto que la "ficcionalidad" es para S. J. Schmidt un sistema especial de reglas pragmáticas que prescriben a los lectores el modo de relacionar el mundo posible literario con el mundo externo no literario. Ese sistema de reglas no es una propiedad del texto en sí, sino de la relación establecida y creada por la cultura literaria y las convenciones que exigen tal tipo de comunicación dentro de dicha cultura. Ver nuestro apartado "1.2 Pragmática, Semiótica y comunicación literaria".

S. Reisz de Rivarola revisa una importante serie de nociones clave de la teoría ficcional del discurso a partir de los planteamientos de Searle (1969) y Martínez Bonati (1960). Se trata de nociones como "simulación", "pseudoaserción" y "pseudorreferencia". Constata que no es admisible trazar una tipología de las ficciones literarias tomando como criterio la presencia mayor o menor de "referencias reales" del autor dentro del mundo ficcional. A partir de las teorías ficcionales de Landwher, señala que es preciso replantear: (1) el inventario de modalidades atribuibles a los constituyentes de la situación comunicativa; (2) el rol de productor, esto es, la constitución de una fuente de lenguaje distinta del autor. Procede, después, a una importante relectura de pasajes clave de la Poética de Aristóteles; lectura que le conduce a afirmar un estatuto especial de los géneros ficcionales tradicionalmente considerados como literarios:

> **"La reflexión metateórica trajo en este caso como resultado el reconocimiento de que tanto la producción como la recepción de ficciones literarias están condicionadas por una instancia normativa (a la que he llamado "poética de la ficción"), variable para cada género y época, que es la que determina qué tipos de modificación intencional-cointencional de las modalidades atribuibles a los componentes del mundo ficcional son los permitidos o esperables dentro de cada género y que es la que regula, además las posibilidades de combinación de componentes de diferentes modalidades."** (1979: 133-134)

Una clasificación de obras literarias ficcionales podrá tomar como punto de partida una serie de pautas tales como (a) el tipo de modificación de las modalidades atribuibles a los componentes del mundo ficcional; (b) las posibilidades de combinación de los tipos de modificación, y c) la posible valoración de la coexistencia de distintos mundos dentro del mundo ficcional. Reisz de Rivarola nos adelante un esbozo de definición del concepto de "mundo ficcional":

> **"La formulación de estos criterios es, como se puede apreciar, lo suficientemente general como para que resulten aplicables a cualquier obra literaria ficcional independientemente de su pertenencia a uno de los tres grandes géneros canonizados por Goethe como "formas naturales de la poesía": lírica, épica y drama. Por componentes del mundo ficcional podrá entenderse, en consecuencia, tanto el narrador de un relato (...) como los actantes de un drama o el yo, desgajado del yo del autor, que articula sus vivencias en una poesía lírica, tanto el mundo configurado por las acciones dramáticas como el ámbito de referencia de los parlamentos de los personajes; tanto los objetos y hechos de referencia de un discurso narrativo como los de un discurso lírico o dramático.** (1979: 142)

Lleva a cabo una singular aplicación de estos planteamientos en el campo de determinadas ficciones fantásticas literarias. Finalmente, en su apartado *"Los límites de la ficción literaria*" sostiene que estos límites estarían en los textos donde el Autor aún es fuente origen del discurso, e incluye el discurso poético como discurso

de ficción, a excepción de los textos "herméticos" o "absurdos"[127]. Encontramos la sugerencia en S. Reisz de Rivarola de que la ficcionalidad literaria estriba en la naturaleza de los mundos de ficción. Nuestra perspectiva es diferente, puesto que como se ha venido sugiriendo a lo largo de la década de los años noventa, la ficcionalidad del discurso literario surge de su ubicación en el contexto de su situación comunicativa. Como ha señalado G. Reyes (1997: 83), la consideración ficcional de la literatura se articula a partir de una escisión fundamental: el desdoblamiento comunicativo en la figuras de los locutores y los interlocutores del discurso:

> **"Lo ficticio de la literatura, desde una perspectiva estrictamente pragmática, reside en el encuadre del acto comunicativo, no en las características referenciales del discurso, aunque también este aspecto del significado literario admite un análisis pragmático, dado el carácter pragmático de la referencia."** (1997: 83)

J.-K. Adams establece una acertada aproximación a lo que podríamos denominar la estructura pragmática de la ficción, y procede a una caracterización empírica de la literatura, basada en las tesis de J. Ellis (1974):

> **"A pragmatic definition of fiction is based on the structure formed by the language users of the text. This pragmatic structure derives from an act performed by the writer, and its presence is independent of wheter or not the thext is deemed literature. The contrast between fiction and literature is central to the conception of fiction, especially since the two are sometimes conflated."** (1985: 5)

Dede una aproximación pragmática queremos destacar especialmente la propuesta de B. H. Smith (1978) quien parte de una distinción básica en cuanto al modo de entender la literatura:

a) como una clase de textos lingüísticos;

b) como la clase de obras artísticas lingüísticas.

Sostiene que los poemas no son un cierto tipo de textos lingüísticos, sino un cierto tipo de estructuras lingüísticas cuyas inscripciones textuales pueden existir o no (1978: 19). Es fundamental su diferenciación entre el texto como enunciación y el texto como inscripción (esto es, como reconocimiento textual histórico que recibe el asentimiento del lector). Según B.H. Smith el discurso literario es representación del discurso natural. Y los poemas líricos representan típicamente enunciados personales, son ilustraciones de enunciados:

[127] S, Reisz de Rivarola que se trata de textos creados con el propósito de no ser artísticos: **"Dentro de él (*discurso lírico*) sólo parece evidente que deban ser excluidos ciertos textos (...) que no ostentan pretensión alguna de coherencia en referencia y predicación y que, por ello mismo, no mimetizan, no remiten a ningún esquema conceptual de organización de complejos de experiencias" (1979: 165)**

> **" (...) ciertos tipos de discurso son ellos mismos característicamente inscripciones textuales -por ejemplo crónicas, diarios, cartas, biografías y memorias- y ciertos géneros literarios, lo que de forma genérica llamamos "prosa de ficción", representan característicamente esas variedades de discurso inscrito."** (1978: 24)

Fijémonos en que desde este punto de vista (a) los poemas son ilustraciones o representaciones de enunciados; y (b) las novelas son ilustraciones o representaciones de inscripciones o libros. Su concepto de lo literario es parejo a lo *poiético* entendido como representación o producción de modo ficticio, de tal modo que entiende que:

> **"(...) lo ficticio es lo característico de lo que llamamos poesía usando el término en el sentido amplio legado por Aristóteles."** (1978: 31)

Es evidente que toda teoría de la "poeisis" implica y presupone inevitablemente (aunque no siempre explícitamente) una teoría del lenguaje. Seguiremos a B.H. Smith en su distinción básica entre discurso natural (o "no poético") y discurso ficticio (o "poético"). El concepto de discurso natural se desarrolla ligado al contexto que forma el conjunto determinado de circunstancias que lo rodea, y que supone no sólo su marco espacio-temporal, sino también el conjunto total de condiciones que determina su forma y su aparición. B.H. Smith afirma que los enunciados naturales siempre están en contacto con los acontecimientos históricos:

> **"Un enunciado natural está siempre en continuidad con el total comportamiento actual del hablante y con el mundo total de los sucesos naturales."** (1978: 35)

Es fundamental su distinción entre la **copia del texto** y el **suceso verbal** mismo, el acto lingüístico histórico de un hablante determinado en una ocasión determinada. Lo que define al discurso y al enunciado natural es esa "continuidad" con el mundo de los sucesos naturales. Pero el hecho de que los sucesos verbales sean transcritos en un sistema de anotación parece que nos despista respecto a su semejanza con otros sucesos. Se trata de clarificar esta relación de los enunciados con los textos, ya que en nuestra cultura occidental la tradición dominante de los últimos cinco siglos, con todas las excepciones que queramos anotar, es entrar en contacto con la poesía en forma de textos. Hay textos que funcionan como inscripciones de enunciados verbales (por ejemplo, un acta del discurso de investidura de un presidente de gobierno), pero no todos los textos guardan la misma relación con la realidad (esto es, con los acontecimientos históricos y/o naturales). Muchos textos (valga el ejemplo de las cartas personales) no son registros o descripciones de enunciados, sino que son enunciados por sí mismos, sólo que en forma escrita en vez de oral. Se puede establecer una diferenciación entre: a) enunciado oral, b) enunciado escrito (impreso), y c) acontecimiento histórico. De tal modo, un texto impreso puede ser transcripción de un enunciado oral, o bien un enunciado natural en forma impresa. La mayor parte de los textos impresos (lo que podría ser entendido como "literatura" en un sentido amplio) consiste en "enunciados

naturales"[128]. Frente a ellos, el discurso ficticio y los enunciados ficticios, no son enunciados naturales en forma escrita, ni la transcripción de enunciados naturales que ocurrieron originaria e históricamente en forma oral.

El estatuto ontológico de la ficción literaria es necesariamente lingüístico, aunque parta de la premisa previa de la "suspensión de la incredulidad" según la exitosa expresión de Coleridge. El discurso literario no es sólo un hecho lingüístico, es decir, un acontecimiento que sucede en un espacio y en un tiempo determinados,como subrayaba B. H. Smith (1978), sino una *estructura verbal*. En cuanto estructura verbal, el discurso literario se caracteriza por su indeterminación contextual, la cual deriva de la circunstancia de que el productor del texto no le dice nada a nadie en un tiempo y un espacio histórico determinados, sólo "representa" o "imita", y lo que imita/representa es un acto lingüístico natural, teniendo en cuenta que esa "mímesis" no significa una copia de un modelo preexistente. Tal y como subrayan G. Reyes (1984: 32) y E. Coseriu (1968), es un acto de representación global entendido como libre recreación ejemplar de todas las posibilidades del lenguaje. El texto literario es una estructura lingüística intemporal caracterizada por su autorreflexividad (G. Reyes 1984: 34-35) y por un especial modo de "referencia" o significación[129]. G. Reyes establece una curiosa definición de discurso literario como "*mundo entre comillas*" donde:"

> **"Las comillas no son lacres que garanticen la integridad del texto trasladado, son solamente señales de aislamiento, el escalón hacia otro nivel del texto, la marca de la trasposición discursiva y por lo tanto también de ficción. La misma función cumplen otras marcas, no gráficas, sino léxicas o sintácticas, de traslación discursiva. Una obra literaria se caracteriza por ser un texto citado que puede y suele contener otros textos citados, es decir, otros hablantes citados y por lo tanto otros contextos de comunicación completos, cada uno con su locutor e interlocutor o interlocutores, sus circunstancias de lugar y tiempo, sus convenciones culturales y sus normas lingüísticas."** (1984: 39)

1.4.3 Discurso poético y discurso ficticio.

Partiremos de la hipótesis de que un poema (un texto poético) no es un suceso ni sólo una representación ficticia fijada en forma escrita. Un poema es discurso mimético o, lo que es lo mismo, discurso ficticio. Toda la literatura es mimética,

[128] En cuanto al contexto de los enunciados naturales, hemos de tener en cuenta que: 1) Un enunciado natural no puede ser exclusivamente identificado o descrito independientemente de su contexto .2) Su significado no puede ser comprendido independientemente de ese contexto. Tal y como señala B.H. Smith: "En realidad, lo que a menudo entendemos por el "significado" de enunciado es su contexto, esto es, el conjunto de condiciones que ocasionó su aparición y determinó su forma" (1978: 37)

[129] Como señala G. Reyes: "**Como estructura lingüística y no acontecimiento lingüístico, el discurso literario significa intensionalmente: sus expresiones tienen sentido, aunque sus referencias al mundo queden cortadas y no puedan juzgarse por los criterios semánticos de verdad**" (1984: 36).

incluido el discurso poético en sus diferentes manifestaciones históricas. Quizás lo que no está tan claro es qué tipo de cosa es lo que el poema imita. Según B. H. Smith:

> **"La concepción de la poesía como discurso ficticio que aquí se propone trata de delimitar la poesía a partir de dos direcciones; una, en la distinción que se puede hacer respecto a otras formas artísticas miméticas; y dos, en la distinción que se puede hacer respecto a otras composiciones verbales."** (1978: 41)

Si retomamos nuestros planteamientos, hemos de tener en cuenta que cuando hablamos de "*mímesis*" o "*representación"* en una obra artística, aceptamos que no constituye la imitación o reproducción de objetos o realidades pre-existentes, sino por el contrario la fabricación de objetos y sucesos ficticios (*poiesis*). Los poemas no sólo representan por medio del lenguaje, lo que representan es el lenguaje (ese es el verdadero objeto de la mímesis literaria):

1) Como forma artística mimética, lo que un poema representa distintiva y característicamente no son imágenes, ideas, sentimientos, personajes (punto de partida de la polémica entre poesía como comunicación y conocimiento), sino discurso.

2) En cuanto composición verbal, el poema es característicamente considerado no como un enunciado natural, sino como su representación.

Hemos de entender que la representación es entendida no como "reproducción de una realidad", sino como construcción de una ficción desde una clase identificable de objetos o sucesos naturales ("reales" según el principio de "verosimilitud" que ha venido acompañando a la mímesis en Occidente). El grado de "identificabilidad" ha sido el punto de partida de no pocos desencuentros entre el texto y sus receptores. Hemos de tener presente que el lenguaje no es un material en bruto, sino un complejo sistema simbólico con funciones expresivas independientes de su uso en las obras artísticas. Frente al discurso natural, los poemas son enunciados ficticios, aunque no hemos de olvidar que sus enunciaciones sí son sucesos naturales, acontecimientos históricos, como señala B. H. Smith:

> **"Mi afirmación aquí, sin embargo, es más general, ya que lo que es central al concepto del poema como enunciado ficticio no es que el 'personaje' o 'persona' sea distinto del poeta, o que el público al que supuestamente se dirigen las emociones expresadas y los eventos a los que alude sean ficticios, sino que el hablar, dirigirse, expresar y aludir son ellos mismo actos verbales ficticios."** (1978: 43)

Esto supone aceptar que la distinción entre enunciado natural y ficticio no radica en la forma, aunque ciertos rasgos formales -principalmente el verso- a menudo marcan e identifican el carácter ficticio del enunciado para el lector. La distinción entre realidad/ficción se encuentra más bien en un conjunto de convenciones compartidas por el poeta y el lector (**el pacto literario**), según las

cuales ciertas estructuras lingüísticas identificables son tomadas no por los actos verbales a los que se parecen, sino por la representación de esos actos. Los textos entendidos como literarios son representaciones ficticias del discurso en su totalidad. Un enunciado ficticio consiste en una estructura lingüística, a diferencia de un enunciado natural que consiste en un suceso lingüístico que ocurre en un contexto histórico. Los "*diarios*" de Cristóbal Colón son sin duda ninguna, enunciados naturales, aunque la "capacidad" de ciertos lectores pueda reconvertirlos en narraciones ficticias asumidas como "literatura". Lo que el poeta compone como texto no es un acto verbal, sino una estructura lingüística, que se puede llegar a convertir (a través de su lectura o recitado) en una representación de un acto verbal. Estamos, como criaturas verbales, acostumbrados y hemos aprendido a responder a estructuras lingüísticas de una cierta forma, esto es, a interpretar sus significados o a inferir sus contextos de sus formas. De tal modo, aunque un poema es un enunciado ficticio sin un contexto histórico particular, su efecto característico es crear su propio contexto o, más exactamente, invitar o permitir al lector crear un contexto plausible para él. Estos contextos, significados o interpretaciones son sólo "plausibles" ya que el poema es un enunciado ficticio y sus contextos no pueden ser descubiertos o verificados en la naturaleza o en la historia. Valga como ejemplo el siguiente soneto de Jon Juaristi:

"Otra vez te han plantado. Ya me veo
enfangado en el güisqui solitario.
A mi edad, sin embargo, es necesario
vigilarse el riñón. Me acuesto y leo.

Las nocheviejas me deprimen. Creo
que las voy a borrar del calendario.
Para el muermo no habrá otro aniversario
ni ganará a mi costa el jubileo.

Vuelvo, hasta que me pesa la cabeza,
a una lectura amena y provechosa:
La Regenta (edición de Juan Oleza).

Y me duermo seguro de una cosa:
tampoco ganaré el año que empieza,
el concurso de tangos de Tolosa.

("San Silvestre, 1985" en Mediodía[130])

La naturaleza histórica de los sucesos relatados en el poema (fin de año de 1985; dolencias físicas y/o morales del personaje poemático; el editor Juan Oleza; La Regenta y el concurso de tangos de la ciudad de Tolosa...) es indiferente para su funcionamiento textual y para su consideración como texto de ficción y texto lírico. El contexto de un enunciado ficticio como este poema es entendido como históricamente indeterminado. Se puede distinguir entre el acto del poeta al componer el poema (Jon Juaristi probablemente no lo compuso la nochevieja de 1985 tal y como parece sugerirnos el título) y el acto verbal que el poema representa. La composición del poema es un suceso históricamente determinado, pero los sucesos representados son históricamente indeterminados (al margen de su falsedad o verdad en la realidad). Los rasgos expresivos (verso, ritmo, figuras retóricas, etc.) no constituyen las características distintivas del lenguaje poético, sino que son la "consecuencia" de lo que lo define, esto es, su carácter ficticio. Por ello, tal y como podemos comprobar en el poema de Jon Juaristi, las presuposiciones del poeta no deben confundirse con sus intenciones, y el lector no está limitado ni por las unas ni por las otras. De hecho, el lenguaje del poema permite la ampliación del significado y la/s interpretación/es casi hasta el infinito: el lenguaje del poema continúa significando en tanto que tengamos capacidad de atribuirle significados. Así, el poema de Jon Juaristi adquirirá significados y posibles interpretaciones en la medida en que conozcamos: el alcance de las dolencias del hablante lírico (presupuestamente el mismo Jon Juaristi), la ubicación de la ciudad de Tolosa y la posibilidad de que allí se celebre un concurso de Tangos, las interpretaciones de la novela "La Regenta" y el hecho del porqué de su lectura esa noche de San Silvestre, la calidad de la edición de Juan Oleza, etc. De hecho, sus significados e interpretaciones sólo se terminan en cuanto tengan límites las propias experiencias e imaginación del lector.

El discurso natural estaría constituido por todos los enunciados que se ejecutan como actos históricos y se toman como sucesos históricos. El discurso natural *es el discurso.* No hemos de olvidar, sin embargo, que hay estructuras verbales que por sí mismas no constituyen actos ni sucesos históricos, sino representación de ellos, y se entiende que no están regidas por las mismas convenciones que existen en los enunciados naturales: estas estructuras son los enunciados ficticios. Además del discurso natural y ficticio, es posible que nos encontremos con textos y estructuras verbales situados en el margen entre los enunciados naturales y los ficticios. B. H. Smith incide en la diferenciación entre obras literarias y otros enunciados ficticios, ya que no todos los enunciados ficticios son obras de arte. Por ejemplo, la diferencia existente entre la ilustración gráfica de un árbol (mediante una fotografía, por ejemplo, enunciado natural) y el cuadro al óleo de ese mismo árbol (enunciado ficticio). Realmente, tanto la ilustración del libro

[130] Citamos por Jon Juaristi, Mediodía, Editorial Comares, La Veleta, 1994, Granada. Poema en pág. 61.

de texto como el cuadro deben denominarse representaciones, pero sólo el cuadro es una representación completamente mimética (1978: 67). Hemos de distinguir entre los ejemplos aducidos por un gramático o un filósofo en un manual de gramática o filosofía (ilustraciones verbales) de los versos de Jon Juaristi (discurso ficticio, obra artística verbal), aunque unos y otros sean estructuras verbales ahistóricas y sin contexto, enunciados no reales. Hemos de distinguir, por tanto, entre *representación* y *representación mimética*. Todas las estructuras ficticias son, por definición y hasta cierto punto miméticas, pero no todas lo son en el mismo grado. B. H. Smith examina tipos de enunciados tales como los anuncios publicitarios incluso con la apariencia de poemas (1978: 70 y ss.) Los ejemplos antes aludidos de lingüistas, filósofos, etc., son enunciados no contextuales. De hecho, el poema anteriormente transcrito de Jon Juaristi no es leído en estas páginas en su contexto adecuado y habitual, sino como un *ejemplo*. Un poema está destinado a evocar/reconstruir un contexto; y como los entendemos en cuanto enunciados ficticios, reconocemos que los contextos que inferimos de ellos son también ficticios, no fijables, ilocalizables en el universo natural tal y como explicaremos al hablar del "pacto literario".

La fictividad de un enunciado no depende de la "verdad" o "falsedad" de las afirmaciones contenidas en su seno, sino del hecho de ser enunciadas o no por los que las dicen. El caso de la publicidad nos demuestra que las convenciones del discurso natural han sido suspendidas y reemplazadas por otras convenciones. Se trataría de un discurso prefabricado. Un mensaje de una tarjeta de felicitación en verso no es un poema, es una estructura verbal preensamblada para su uso posterior como un enunciado natural, es decir, para perder su condición de contextualización universalizadora (característica del enunciado ficticio) y adquirir un contexto histórico y particular. B.H. Smith examina además otra serie de textos y enunciaciones que se ubicarían en lo que ella llama el "*margen del discurso*": citas, proverbios, dichos, etc. Destaca especialmente su distinción entre forma verbal y acto verbal (*"quien cita proverbios se las arregla para decir algo sin asumir la responsabilidad de haberlo dicho"* (1978: 86). Hemos de tener en cuenta que los supuestos y responsabilidades mutuas de los hablantes y oyentes en el discurso natural son, en el caso del discurso ficticio, evidentemente suspendidos o fuertemente limitadas. El elemento central sería lo que podríamos adelantar como uno de los rasgos del "pacto literario": un poema es poema principal porque lo tomamos como un poema y respondemos a esa expectativa en consecuencia, es decir, interpretándolo en su contexto adecuado[131]. Recordemos que B. H. Smith procede a una distinción importante entre:

a) el acto histórico y contextual que constituye un enunciado natural

b) el acto histórico y contextual que constituye la composición de un enunciado ficticio (Ej.: el momento histórico en que Miguel Hernández escribe desde la cárcel y dedicado a su hijo el poema "Nanas de la cebolla")

[131] Remitimos a nuestra consideración más amplia del concepto de "pacto literario" y en concreto del pacto lírico en el apartado "2.2.3.-El pacto lírico".

c) la estructura ahistórica y no contextual que constituye un enunciado ficticio (la estructura textual del poema "Nanas de la cebolla" susceptible de ser leído e interpretado hoy por cualquier alumno español de Educación Secundaria).

La interpretación de un poema es la construcción de un conjunto particular de condiciones, un contexto. Tomar una estructura verbal como un poema es implícitamente reconocerla como un enunciado ficticio destinado a invitar y recompensar precisamente ese tipo de actividad. La interpretación de un enunciado natural no es la construcción de un contexto posible, sino que es la reconstrucción de su contexto real. Se trata de un intento de identificar o inferir el conjunto particular de condiciones que ocasionó la ocurrencia de ese suceso verbal. Dentro del discurso ficticio distinguiremos, siguiendo a B. H. Smith, entre formas "no poéticas" (citas, ejemplos, proverbios, etc.) y formas "poéticas" donde la interpretación es el propósito. Nos conviene recordar que todas las estructuras ficticias son, por definición, y hasta cierto punto miméticas, pero no todas lo son en el mismo grado. Lo que se puede llamar 'plenitud mimética' -el grado en que una estructura ficticia no sólo representa un elemento identificable de una cierta clase general de cosa, sino que evoca la ilusión o impresión de su particularidad histórica-, es una cuestión de relativismo histórico y variará de un poema a otro, de una obra de arte a otra, y de una época a otra para la misma obra de arte.

El discurso ficticio incluye estructuras verbales tales como poemas, novelas, guiones de obras de teatro (lo que venimos llamando habitualmente "literatura"). Pero hay muchas variedades de discurso ficticio y no todas son "literatura". También son discurso ficticio ciertas actuaciones lúdicas de los niños, los ejemplos de gramáticos y lingüistas, algunos anuncios publicitarios. Como señala B.H. Smith:

> **"El discurso ficticio puede ser útil o divertido, y puede ser también construido para fines específicamente estéticos, esto es, como obras de arte verbales. Pero así como no todo el discurso ficticio es literario, no todo lo que podemos llamar 'literatura' es construido o considerado ficticio."** (1978: 99-100)

El ámbito de lo ficticio ocuparía una amplia gama de manifestaciones al margen de fenómenos, producciones y enunciados con una intencionalidad estética. El concepto de **ficción** tiene una naturaleza puramente discursiva, no ontológica, y constituye un ámbito de uso de la lengua específico marcado por una especial contextualización y un uso especial del esquema y acto comunicativos, que afecta a la ubicación y entidad de los participantes en el acto mismo de la comunicación. Se trata de una compleja relación cambiante a lo largo de la historia y que se rige por un sistema de convenciones. Una de estas convenciones es el principio de '*representación*'. Los conceptos de discurso natural y discurso ficticio se refieren a categorías funcionales que son fundamentales para nuestro uso y experiencia de la lengua. El discurso ficticio ofrece la posibilidad de utilizar el discurso natural incluso para intentar "decir lo indecible". En el discurso ficticio, entre el lector y el autor comienza una relación especial que está regida por suposiciones, obligaciones y responsabilidades diferentes a las de un enunciado natural, y que pueden ser

recogidas bajo el concepto general de "pacto literario". Las convenciones del discurso tienen todas naturaleza arbitraria y convencional y esto quiere decir que una convención arbitraria debe ser compartida y aceptada para ser efectiva. Cervantes nos ofreció el ejemplo más claro y "canónico" de toda la literatura universal en El Quijote. Somos conscientes de que tanto el discurso natural como el ficticio son categorías funcionales que suponen un complejo sistema de transacciones entre los interlocutores del proceso. Sabemos que tras toda transacción lingüística hay una transacción social, y en todo discurso literario hay primero un intercambio lingüístico. Un enunciado natural supone para el oyente no sólo una invitación o una llamada, sino en última instancia, una obligación de responder por parte del receptor a quien le habla[132]. En el proceso mismo de composición de un poema, el autor individual comprueba continuamente su efectividad como obra de arte ubicándose él mismo en el lugar del lector. Más aún, puede llegar a probarlo de una manera más explícita y eficaz con varios interlocutores, y revisarlo según sus apreciaciones. Recordemos las sutiles apreciaciones aportadas en este campo por C. Bousoño en torno a la '*ley del asentimiento'* y al lector como *co-autor*[133]. De forma similar, la forma popular de transmisión oral es continuamente puesta a prueba por los diversos públicos a los que se presente en el contexto de las sucesivas actuaciones, y las respuestas de esos públicos entran en los cambios y revisiones sucesivas de la obra (P. Zumthor: 1983 y 1989).

La primera posibilidad, como decíamos, que nos ofrece el discurso ficticio es salir de ese "pragmatismo" inmediato del discurso natural, de la comunicación inmediata. De hecho, un poeta puede usar el lenguaje y su público puede responder a él sin los limites convencionales del discurso natural[134]. En efecto esta primera convención presupone que el poeta no es un hablante que se dirige simplemente a un oyente, sino alguien que compone una estructura verbal que representa un enunciado natural (B. H. Smith 1978: 125). El poema (el discurso poético, por extensión) es una representación y no un suceso histórico, salvo casos excepcionales como pudo serlo aquel poema leído por don José Zorrilla en el entierro de Mariano José de Larra, donde coincidirían aparentemente el acto histórico y el contexto textual e interpretativo del poema. B.H. Smith llama la atención sobre la multiplicidad potencial de funciones de cualquier estructura verbal. En realidad, hemos de reconocer que somos seres en los que aprender suele ser el placer más vivificante y

[132] Cf. H. P. Grice (1975 y 1978). Escuchar a alguien supone aceptar implícitamente las consecuencias que se deriven de ponernos a disposición de sus intereses como hablante. Y supone que aceptamos intentar comprender lo que quiere decir. Esto es así hasta en el caso de que los dos interlocutores sean la misma persona real, de tal modo que podemos responder -o no- a nuestros propios actos simbólicos, tales como una anotación en nuestra agenda.

[133] Vid. G. Pulido Tirado "La teoría del lector en la poética de Carlos Bousoño", en J. Valles/ J . Heras/ Mª.I. Navas (1995), pp. 89-103.

[134] Las convenciones, presuposiciones e implicaturas conversacionales han venido siendo abordadas desde la Pragmática a lo largo de las dos últimas décadas (años setenta y ochenta) desde autores como Grice. Véase la sugerente exposición de sus teorías en S.C. Levinson (1983) y M. Stubbs (1983). En concreto, puede ser muy ilustrativo el análisis de M. Stubbs en torno a la "Estructura del intercambio", op. cit., pp. 93-147.

gratificante. Esta actividad cognitiva, en lo que respecta a las estructuras verbales, consiste principalmente en inferir sus significados de sus formas de acuerdo con las convenciones propias de esos sistemas. Eso es interpretarlos. El discurso ficticio cumple una función estética lejos del pragmatismo inmediato de los enunciados del discurso natural[135]. Esa función es placentera en cuanto la presión del "conocer pragmático" es mínima y las consecuencias de conocer no son una preocupación inmediata. Así, por ejemplo, cuando leemos un relato como La Media Noche de Valle Inclán no es nuestra preocupación inmediata conocer la Primera Guerra Mundial ni la información acerca de un acontecimiento histórico. Hemos de tener en cuenta dos notas en cuanto a la función estética del discurso ficticio:

1) La interpretación del discurso ficticio es más placentera en cuanto escapa a las constricciones pragmáticas que exige la interpretación en el discurso natural.

2) El discurso ficticio ofrece la posibilidad de otras formas de percepción y cognición al margen de la propia interpretación[136].

El poeta y el lector tienen una relación y ciertas responsabilidades sociales entre sí, pero éstas derivan de supuestos culturales que dependen de la naturaleza y valor de las obras de arte, y a su modo de recepción durante un período histórico determinado. Las estructuras verbales de ficción (y eso incluye a las literarias), han sido creadas para esa particular actividad que podemos denominar genéricamente "juego cognitivo". En realidad, en todas estas actividades sabemos que funciona una sencilla regla que implica mayor interés por parte del receptor a mayor complejidad. Es el caso del crucigrama, la adivinanza, el chiste...y el poema o el cuento en cuanto al discurso ficticio[137]. Creemos a diferencia de las posiciones de B. H. Smith, que la transacción entre el poeta y el lector es realmente una forma de coparticipación en un juego más que una forma de comercio[138]. De hecho, los niños aprenden el discurso ficticio distinguiendo por medio de una especial contextualización y de unas señalas específicas que marcan "*lo ficticio*". Las estructuras ficticias no surgen al azar, sino que tienden a aparecer en contextos determinados. No es usual que un juez en el Tribunal pronuncie un poema en lugar de pronunciar una sentencia. Todo discurso ficticio tiene unas marcas, tanto en la oralidad como en la escritura, que van desde

[135] Ver T.W. Adorno (1970), en concreto "Arte, Sociedad, Estética" (pp. 9-28) y "Para una teoría de la obra de arte" (pp. 232-262).

[136] Cf. H. R. Jauss (1975 y 1977), W. Iser (1972, 1976, 1979a, 1979b) y R. Ingarden (1979).

[137] Véanse las interesantes aportaciones de C. Bousoño en "Apéndice IV: Paralelismo entre poesía y chiste", pp. 347-352 (1970).

[138] Resultan imprescindibles a este respecto las posiciones de R. Núñez Ramos en "La poesía como ficción " (1992: 54-59). Véase más adelante "Poesía, juego y comunicación", pp. 92 y ss, de donde recogemos la siguiente definición de poema: "El poema es la regla que invita al lector a pronunciar sus frases y, en el mismo acto, a experimentar su postura frente a la realidad global por confrontación de su experiencia y conocimiento con el ejemplo ficticio que se le presenta. La presencia e implicación del sujeto en la realidad no puede ser comunicada en términos lingüísticos, pero puede ser provocada por esta forma de comunicación que combina la presentación de un mundo imaginario y la invitación a responder a él 'como' si fuese real, dentro de la lógica paradójica característica de todo juego" (1992: 94).

una ligera variación en la entonación hasta la utilización de fórmulas estereotipadas tales como "Érase una vez...". B.H. Smith critica las tesis de E.D. Hirsch[139] acerca de que la ética del lenguaje es válida para todos los usos de la lengua, porque en realidad no hay diferencia entre lo que es literatura y lo que no lo es. Hirsch equipara significado e intención del autor, y no distingue entre discurso natural y ficticio. Todas las obras literarias pueden considerarse como ejemplificaciones ficticias. Sin embargo, parece posible distinguir entre los significados históricos, determinados; y los significados lingüísticos, indeterminados.

Como sugiere I. Lotman (1996) en sus últimos trabajos, mediante el concepto de "semiosfera", la cultura puede ser entendida como un dominio en el que todo sistema sígnico puede funcionar, el espacio en el que se realizan los procesos comunicativos y se producen nuevas informaciones, el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia de la semiosis. Y, en efecto, son conocidas las apreciaciones lotmanianas en torno a la concepción de la cultura como un sistema complejo de funciones (no como una acumulación desordenada de textos), jerárquicamente organizado. Dentro del funcionamiento semiótico de la cultura, Lotman señala que en los textos funcionan determinadas estrategias retóricas como la del texto en el texto, en relación con/ dentro de otro texto:

> **"El texto en el texto es una construcción retórica específica en la que la diferencia en la codificación de las distintas partes del texto se hace un factor manifiesto de la construcción autoral del texto y de su recepción por el lector."** (1996: 102-103)

Lotman nos recuerda que la duplicación es la manera sígnica de funcionamiento de los textos, construcción que intensifica el elemento lúdico en el texto. Nos recuerda cómo el espejo y el doble (lo analizaremos en un poema de A. Machado) son en pintura y literatura no sólo tematizaciones, sino mecanismos retóricos que ponen en evidencia el modo de funcionamiento semiótico de los textos artísticos, su fictivización:

> **"La naturaleza sígnica del texto artístico es dual en su base; por una parte, el texto finge ser la realidad misma, simula tener una existencia independiente, que no depende del autor, simula ser una cosa entre las cosas del mundo real; por otra, recuerda constantemente que es una creación de alguien y que significa algo."** (1996: 106)

De hecho, hemos de concluir que el discurso de ficción se caracteriza por la existencia de esa escisión entre Autor y Poeta, por ser un "simulacro", de modo que podemos diferenciar entre la intención extratextual de la composición, cuyo responsable es la mujer o el hombre que escriben, y el significado textual resultado de

[139] F. Lentricchia (1980) nos ofrece una brillante presentación de la obra de Hirsch en "E.D. Hirsch: La hermenéutica de la inocencia", pp. 243-262. Para completar este planteamiento común a la crítica estadounidense de equiparar significado, interpretación e intención del autor es conveniente completar con un capítulo anterior: "La historia o el abismo: el postestructuralismo" (1980: 155-200).

las estrategias textuales cuyo responsable es el Poeta. En efecto, esta es la clave que determina que los actos de lenguaje carezcan de la fuerza propia de la comunicación ordinaria, que exista en ellos ese "empalidecimiento" de que hablaba Austin (1962: 22), el empleo "no estricto" de que hablaba Searle ((1969: 57), o el que sean "cuasi-actos" como señalaba Ohmann. El único acto de lenguaje pleno es el poema en su totalidad, tanto en su dimensión indivual (microtexto) como incluido en el conjunto del poemario (macrotexto). El poema se configura como un punto de encuentro entre las estrategias del autor y las del lector, teniendo en cuenta las circunstancias especiales de ese tipo de comunicación que es la comunicación literaria, cuyo examen abordamos en el siguiente capítulo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO II
PRAGMÁTICA DEL DISCURSO POÉTICO

2.1 EL ESTATUTO COMUNICATIVO DEL DISCURSO POÉTICO.

Venimos planteando la necesidad de considerar el discurso poético desde una dimensión pragmática. El discurso poético forma parte, dentro del paradigma general de la lengua, de otro paradigma más amplio que podríamos denominar con el amplio marbete de la "ficción". El proceso lingüístico que venimos entendiendo por discurso literario (dentro del cual hemos de entender que se ubica el discurso poético), se ha caracterizado históricamente por la ausencia de sus interlocutores reales e históricos en la situación comunicativa. Tanto el Autor como el Lector históricos delegan en dos entidades simbólicas: el Narrador (o **hablante lírico**) y el Lector implícito. Se trata de sujetos textuales, no de sujetos sociales empíricos de existencia histórica[140]. Examinaremos los intentos de pragmatización del discurso poético desde los modelos comunicativos primero, para ver a continuación toda una serie de rasgos derivados de esa especificidad comunicativa del discurso poético: la identidad, la reflexividad, la representación imaginaria y las relaciones que se establecen entre los interlocutores. Es necesario precisar el modelo comunicativo de funcionamiento de la literatura. Las grandes verdades suelen ser sencillas y en el confuso panorama de la ciencia de la literatura actual a veces nos olvidamos de las bases fundamentales sobre las que se asientan los distintos saberes[141]. Evidentemente, la literatura es una forma de comunicación y el discurso poético es una de las formas discursivas más ricas y complejas de la literatura. La finalidad de comunicar está implícita en el hecho de destinar una composición escrita a un público supuestamente desconocido. El discurso poético es una de esas variantes posibles de la actividad comunicativa, y es a

[140] Como nos recordaba Fernando Lázaro Carreter: **"El punto de vista semiótico ha restituido, o mejor, debería restituir la importancia que el emisor posee en el circuito de la comunicación poética. Sin autor, no hay obra; pero es esta verdad perogrullesca la que para muchos teorizadores literarios precisa demostración. Devolverle su importancia no implica restituirlo al trono desde el cual gobernó la crítica, sino reconocer el hecho obvio de que el poema recibe su intención significativa del poeta, y de que a éste lo ha movido un designio de comunicación, sin el cual no puede imaginarse cómo se hubiera decidido a escribir."** (1990: 20)

[141] La Poética en la actualidad se halla en la encrucijada de continuar siendo una **teoría de la lengua literaria** o de convertirse en una **teoría del uso literario del lenguaje**. Ver a este respecto las recapitulaciones que ofrecen VV.AA. (1987) y VV.AA. (1994). Recordemos que la crítica tradicional construyó su paradigma sobrevalorando la figura del autor como garante de la significación y/o sentido del texto; la Sociología sobre el Contexto; el Historicismo, sobre fuentes y datos; el Estructuralismo sobre el Texto y la Estética de la Recepción, operando sobre la relación texto-lector. Es necesario recuperar una perspectiva globalizadora teórica y crítica que englobe las instancias implicadas el hecho literario: autor, lector, texto y contexto.

un tiempo "**Acto**" (Enunciación) y "**Lenguaje**" (Enunciado que se concreta en un texto).

El esquema básico de la comunicación fue propuesto por R. Jakobson y ampliado por multitud de autores posteriores[142]. Recordemos que Jakobson había definido el discurso poético como un acto de comunicación; así, todo discurso hace intervenir, además del código, el emisor y el receptor, la situación específica de enunciación, que él llama contexto. En su ya clásico artículo *"Lingüística y Poética"* (1983), establece los siguientes elementos: Destinador, Contexto, Mensaje, Contacto, Código y Destinatario. Cada uno de estos factores determina una función diferente del lenguaje. Si consideramos el modelo tradicional, tal como lo elucidara Bühler en 1933, tendríamos: función *emotiva* o *expresiva, conativa y referencial*. Jakobson, como sabemos, añade tres factores más constitutivos de la comunicación verbal, con sus tres correspondientes funciones lingüísticas: la función *fática*, asociada al contacto; la *metalingüística*, asociada al código; y la *poética*, asociada al mensaje[143]. Partiendo de ese sencillo esquema podemos iniciar la explicación del funcionamiento de la comunicación literaria y del discurso poético. Nos remitiremos a un ensayo continuador del paradigma epistemológico jakobsoniano. W. Mignolo ha precisado también con claridad la necesidad de abandonar la búsqueda de la especificidad literaria en los fenómenos puramente verbales y organizar la definición de literatura partiendo de la explicación de su situación comunicativa[144]. Su planteamiento nos recuerda que la comunicación literaria se configura *como un proceso intencional de semiosis* que opera sobre una "metalengua" literaria. Emisor y receptor no están copresentes, pero su participación es altamente intencional. La comunicación literaria opera en dos segmentos temporales: emisor-mensaje y mensaje-destinatario, configurándose como un tipo de comunicación aplazada con toda una serie de dificultades:

a) el proceso de comunicación tiene un único sentido y no es posible ni el control de comprensión por parte del destinatario ni el ajuste de la comunicación en función de esas reacciones;

b) el contacto es bastante débil y queda reducido expresamente al interés del destinatario por el mensaje, y puede cortarse por aquél en cualquier momento

[142] Hemos de anotar, como señalan Todorov (1981) y Francisco Vicente Gómez (1987) , que el esquema comunicativo de Mijail Bajtin se anticipa al de R. Jakobson y es pionero de los planteamientos de la moderna pragmática. El concepto de "dialogización" sustituye, o mejor, precede al de "contacto" y convierte la noción de "enunciado" en un proceso. Ver ahora la aproximación semiótica de J. Courtés (1997): "Interpretación de la relación entre lenguaje y referente", pp. 68-83.

[143] Existen formulaciones posteriores, como la de Wunderlich (1971) con nueve componentes. Ver a este respecto U. Oomen (1975) quien considera la poesía lírica un modo particular de comunicación e intenta mostrar cómo el carácter de la comunicación poética está relacionado con ciertos rasgos del lenguaje poético. Oomen amplía el marco de referencia en que analizamos el lenguaje poético para incluir no sólo las estructuras lingüísticas, sino también otros elementos constitutivos de la comunicación poética, tales como el tiempo, el lugar, el espacio de percepción común y la interrelación entre los participantes.

[144] Cf. W. Mignolo (1978) y (1987).

mediante un sencillo acto de su voluntad (por ejemplo, cerrar el libro de poemas o de relatos);

c) el contexto es desconocido o poco conocido para el destinatario (hecho previsto generalmente por el emisor, quien intenta incluir en el mensaje la mayor cantidad posible de referencias al contexto e incluso podríamos decir que diseña el contexto en el mensaje[145]). Frente a estas dificultades, es cierto que el lector cuenta con mecanismos de compensación como el control filológico y la posibilidad de la relectura; es posible hacer comprobaciones en otras fuentes de información, etc[146].

También Ursula Oomen (1975) ha intentado mostrar cómo la especificidad de la comunicación poética está vinculada con ciertos rasgos del lenguaje poético. Partiendo de la ampliación de los modelos comunicativos de K. Bühler, Jakobson y Wunderlich, postula la necesidad de una teoría lingüística que dé cuenta de la situación comunicativa en su totalidad (y no sólo de factores gramaticales dentro de la relación código/mensaje). Define el discurso poético como un tipo especial de acto de habla o modo de comunicación. Teniendo en cuenta que todos los factores comunicativos son relevantes para determinar, desde un punto de vista pragmático, el carácter de la poesía, Oomen selecciona cuatro - de un total de nueve-, a saber:

1) Destinador/Destinatario

2) Tiempo/Lugar de la enunciación

3) Espacio de percepción de la enunciación

4) Interrelación entre los participantes que puede establecerse a partir del enunciado.

El examen del Destinador/ Destinatario puede deducirse a partir del uso de los pronombres personales. Según Oomen, en el discurso poético se trata de un *uso desviado*, caracterizado por una ambigüedad máxima, ya que se multiplica la interpretación de los posibles referentes al faltar una explicación suficiente y detallada de la situación de habla, de modo que:

> **"cualquier lector puede identificarse con los varios destinatarios representados en el poema por el pronombre"** (1975: 143)

En cuanto a la utilización de los tiempos verbales, así como de las expresiones temporales y espaciales, debe ser estudiada en relación con el hablante y el destinatario, esto es, como fenómeno de deixis. Lo normal en la tradición del discurso poético es la indeterminación referencial, como elemento voluntariamente buscado por el hablante lírico. Oomen nos recuerda que en la comunicación escrita, el hablante debe definir su localización en el espacio y en el tiempo si quiere hacer referencia a ella. En el discurso poético, un hablante puede utilizar y utilizará el

[145] Véanse a este respecto las posiciones de Umberto Eco en "Signe i inferència" (1988) pp. 13-59; y su exposición del esquema comunicativo en (1968), con las modificaciones aportadas en (1976).

[146] Acerca de los procesos cognitivos y de comprensión que tienen lugar en el proceso de lectura, ver S. Fish (1979, Iser (1979 b y 1979c), Markiewitz (1986) y especialmente van Dijk (1980).

tiempo presente sin especificar un punto de referencia al que sea posible referirse. De hecho, nos encontramos habitualmente con textos poéticos que no nos ofrecen datos relevantes a este respecto: es lo que también conocemos bajo del nombre de "indeterminación situacional". La extensión del espacio y tiempo está relacionada, a su vez, con la extensión del espacio de percepción. El espacio de percepción determina la cantidad de información extralingüística que es compartida por los participantes. Lo característico del discurso poético es que:

> **"(...) se mencionan a menudo objetos y acontecimientos como si vinieran dados por un espacio de percepción y como si el destinatario formara parte de dicho espacio y estuviera, por tanto, familiarizado con él."** (1975: 145)

Sería el caso de los poemas con comienzo *"in medias res"* marcados, por ejemplo, por la conjunción copulativa o el uso del artículo determinado desde una primera instancia[147]. El espacio de percepción determina qué tipo de interacción social cabe esperar entre los participantes, teniendo en cuenta que en la comunicación literaria no hay restricciones contextuales, ni siquiera en cuanto a los actos ilocutivos. Los enunciados del hablante crean/imponen una situación comunicativa ajena a la del receptor, que puede aceptarla o rechazarla, lo cual supone un desdoblamiento de los niveles comunicativos. Esta interrelación entre Destinador y Destinatario se realiza preferentemente a través de los verbos realizativos. De este modo, cabría considerar dos tipos de actos de habla:

a) un acto de habla representado, explícito, en el enunciado: por ejemplo, la confesión del hablante lírico mediante una actitud lírica de canción de un crimen;

b) un acto de habla real, implícito, que correspondería a la enunciación: denuncia de la hipocresía social. Podríamos encontrar uno y otro acto de habla en las '**Canciones**' de J. de Espronceda: "El reo de muerte".

Oomen concluye que el discurso poético se caracteriza, desde el punto de vista de su estatuto comunicativo, por una multiplicación de los niveles comunicativos y una utilización del esquema comunicativo libre de restricciones

[147] Ver el siguiente ejemplo en los poemas de Miguel Fernández: "Porque la caridad obliga, rostros alicaídos dejaron en la sala. El delirante,/ se yergue con los ojos, mirando tras los cirros/ que arriba aprietan llamas a los soles diarios./ Sujeto por los brazos de la misericordia,/ hombre que de otro mundo transhumante llegaba,/ maldice con su risa y en su llanto nos reza./ Las mujeres vertían una agua bendecida/ colgando estampas verdes de las sábanas./ Al hervor del guisado ahumaban yerbas cálidas/ y cortaron sus trenzas. Los niños en la calle/ ruedan guijarros, alzan sus cometas, deshacen su niñez igual que con las piñas, la pedrada fugas abreve el leve alimento./ Postrado sobre el yermo de su asfixia,/ el hombre nos miraba sin vernos las heridas (...)", donde sólo a partir del último verso empezamos a adivinar la escena del moribundo que delira mientras en vida se construye su mortaja. Se trata del poema 13 de su libro Juicio Final (Poesía completa, Madrid, Espasa Calpe, 1983) y, en general, toda la serie I de Juicio Final.

(máxima amplitud comunicativa)[148]. El discurso poético se caracterizaría porque no es un acto de habla individual, sino la representación de dicho acto, donde el poeta juega con todos los factores de la estructura comunicativa -concebida aquí ya como un proceso más amplio y complejo que en Bühler, Jakobson, Martínez Bonati, etc[149].

Otro de los intentos de establecimiento de una pragmática del discurso poético desde la perspectiva comunicativa es el llevado a cabo por M. L. Ryan (1979, 1980 y 1981), quien en sus aproximaciones al *estatuto pragmático del discurso poético* se destaca frente a los críticos que consideran la '*fictivización*' a partir del concepto de lenguaje literario como un acto de lenguaje autónomo. Partiendo de las tesis de J.R. Searle (1965 y 1969) considera que el discurso ficticio se da cuando el hablante simula realizar actos de lenguaje que no tendrían valor de verdad alguna. El estatuto pragmático del discurso poético se caracteriza porque:

a) puede corresponder a cualquiera de las categorías ilocucionarias de Searle, incluso responde a una combinación de ellas sin que ninguna caracterice al texto en su totalidad,

b) el carácter ficticio y orientado hacia la fruición del texto, y c) el poema ha de considerarse un acto de lenguaje representativo correspondiente a un nivel secundario al acto de lenguaje que realice el texto.

Hemos de tener en cuenta, siguiendo a M. L. Ryan, que el contenido de la aseveración *"juicio de rango secundario*" depende del contenido proposicional del texto (aunque no es convencional y mecánicamente derivable de él), además puede

[148] Los modelos comunicativos examinados hasta ahora ofrecían la posibilidad de examinar el problema de la modalización lírica a la luz de la estructura comunicativa del texto, con distinto énfasis en sus análisis según el concepto de lenguaje y de **lenguaje literario** en particular, del cual partían. El profesor Lázaro Carreter enmarcaba el ámbito de caracterización de lo literario dentro de tres posibles perspectivas: a) La teoría estética, b) La teoría de los actos de habla c) La teoría de la comunicación. Lázaro, tras considerar erróneo el acercamiento de la teoría estética, que fundamenta sus análisis de lo literario en los conceptos de **valor literario** y **efecto estético**, opina que es necesario un cambio de perspectiva: **"Se trata, en suma, de trasladar el problema al ámbito propio de la semiótica, preguntándonos si existen condiciones o propiedades reconocibles en los textos literarios como tipos especiales de comunicación, que los opongan a otros tipos de comunicación humana" (1987b: 154).** Habría que combinar dos perspectivas: la de la obra literaria como sistema significante (signo) y como mensaje, que ocuparían respectivamente a la Semiología y a la Teoría de la comunicación.

[149] En esta misma línea incide Roland Posner (1976), quien se pregunta cómo puede distinguirse la comunicación poética de otros tipos de comunicación. Partiendo de la tradición formalista y del funcionalismo praguense -fundamentalmente, de los conceptos de automatización vs. Desautomatización-, (Cf. Mukarovsky 1934, Oleza 1976) considera que el uso del lenguaje sólo puede ser desautomatizado por un tipo especial de uso del lenguaje, por el uso poético del lenguaje. Este uso poético del lenguaje se basa en los elementos no precodificados, cuyos rasgos más sobresalientes serían: i) Desautomatiza la relación del receptor con la sociedad y la realidad, a través de una tematización implícita de los códigos lingüísticos y extralingüísticos. Ii) La tematización implícita se consigue mediante la utilización de elementos que son redundantes respecto de los códigos socioculturales vigentes. Por último, desmiente que haya un **lenguaje literario específico** -frente a las tesis iniciales de Van Dijk (1972) , por ejemplo-, según Posner lo que hay es un uso poético del lenguaje.

ser serio y representar con fidelidad la opinión del mismo autor. M.L. Ryan sostiene que en los poemas:

> **"(...) el lector no puede alcanzar la satisfacción plena sin someter la macroestructura a posteriores operaciones interpretativas."** (1979: 291)

Y, en efecto, consciente de la inutilidad de la distinción entre textos literarios y no literarios, desde la noción de '*literariedad*', propugna, con Todorov (1979: 259), una tipología de los distintos tipos de discurso, una parte de la cual será una teoría de los géneros a partir de un brillante distinción entre tipo de discurso y tipo de texto con los siguiente presupuestos:

1) La noción de género se aplicará exclusivamente a textos (entendidos éstos como enunciados lingüísticos autosuficientes).

2) Todo texto que se incluye en un acto logrado de comunicación pertenece a un género (o lo crea).

3) Las categorías genéricas son culturalmente dependientes.

Su intento de reconstruir el paradigma genérico de una cultura mediante encuestas al lector parece, sin embargo, un proyecto utópico. Su concepto de texto se construye sobre una gramática transformacional de orientación semántica con extensión al nivel textual, y los requisitos serían un conjunto de reglas pragmáticas, semánticas y de superficie a los que se añadiría un conjunto de opciones genéricas. El texto literario ha de ser considerado como un sistema de signos y la literatura en su conjunto como un sistema semiótico secundario[150].

En cuanto a la particular pragmática de la lírica, hemos de tener en cuenta que la poética tradicional se ha centrado en la especificidad del lenguaje de la poesía, pero muy pocos autores, hasta mitad de la década de los setenta, se preguntaron por la especificidad pragmática del poema, o mejor, por la poesía como forma especial de comunicación entre un emisor y un destinatario. Si volvemos al modelo semiótico de Morris (1938), constatamos que los análisis de la poesía se han limitado a fenómenos de sintaxis y de semántica[151]. La marginación de la pragmática parece ser un signo de la época estructuralista, obsesionada por la textualidad en términos de estructura de frase. Ante la pregunta de si es la lírica un modo específico de comunicación, tenemos que repetir la evidente coincidencia de la lírica en este punto con los demás géneros literarios, narrativa o drama. Pero hay que añadir una indudable especificidad que se sanciona culturalmente y que responde a una posición de autor y lector con respecto a la producción del discurso poético. Esta especificidad comunicativa es el fenómeno que llamaremos **identidad pragmática.** Se trataría de

[150] Queremos señalar aquí otras aproximaciones desde la teoría de los actos de habla y que procuran una dimensión pragmática del discurso lírico, tales como la de R. Ohmann (1971 y 1972); R. Posner (1976) y J. Domínguez Caparrós (1981 y 1987).

[151] Ver un claro ejemplo en M. J. Gómez Lara (1987). Para una introducción en los prolegómenos de la semiótica americana, es imprescindible el excelente estudio de A. Tordera (1978).

la relación existente entre el sujeto de la enunciación y el proceso discursivo desde una doble perspectiva:

a) histórica, marcada por el uso, el canon establecido y los gustos del público lector, entre otros posibles factores;

b) normativa, marcada por la presión que ejercen sobre los autores literarios las poéticas normativas de época.

Una y otra dimensión generan, evidentemente, unas determinadas expectativas lectoras. Es un fenómeno que viene provocado en parte desde la poética normativa en cuanto ésta se ha constituido diacrónicamente en horizontes de expectativa variables que cada cultura literaria ha ido seleccionando. La cuestión del "género" es indispensable para plantearse la pragmática del discurso poético, puesto que inciden notablemente en la propia **identificación** que emisor y receptor hacen del mismo. K. Stierle (1977) afirma que el problema de la identidad de un discurso no está tanto sujeta a pautas formales, como al **"proceso de realización de un acto de lenguaje referido a un sujeto hablante"** (1977: 425). Ese acto de lenguaje es una realización textual definida por una estabilización pública y normativa, y la posibilidad de un estatuto institucional; a este acto de lenguaje lo llama Stierle "*discurso*", frente al concepto de "*texto*" que él ubica en la dimensión de la "*langue*":

> **"Lo que otorga una identidad al discurso no es sólo su coherencia interna, sino más bien la relación que establece con un esquema discursivo preexistente que se extiende más allá del discurso individual y concreto y que es capaz de orientar tanto la producción como la recepción del discurso."** (1977: 426)

Stierle comenta cuánto hay de tensión dialéctica entre el esquema previo y la realización discursiva, cuánto de identidad y negación. La tesis de Stierle plantea que la identidad de un discurso o género es una cuestión pragmática, capaz de orientar la producción y recepción. En este mismo sentido, J. Culler (1975) ha insistido en que la definición de la lírica se encuentra en unas **convenciones** de lectura, teniendo en cuenta que los elementos formales también tienen significación convencional, e igualmente G. Genette (l969: 150) afirma que la base de la definición de la poesía lírica está en una "actitud de lectura" que todo poema impone a sus lectores (una cierta **evidencia poética**, como en la poesía de Eluard, con un **margen de silencio**). Según Culler (1975) ese estado de lectura 'genera / se debe' a una serie de convenciones o expectativas:

A) La expectativa de totalidad y coherencia: el poema sancionado como unidad orgánica.

B) La intensidad de significación que el discurso poético produce, aún en la anécdota más insignificante.

C) La actitud lectora de salvar la resistencia que el poema levanta contra su inteligibilidad. El lector en el discurso poético es forzado a una especial cooperación activa.

Junto a estas tres convenciones que vendrían a completar ese complejo proceso que denominaremos 'pacto lírico', J. Culler señala otras que afectan al modo mismo de ordenarse el poema y a su estatuto comunicativo:

l.-La *reflexividad*: la poesía se define como discurso que se dice sobre sí mismo[152]. La poesía lírica discursiviza el texto de modo que el texto mismo llega a ser un elemento de su discurso. Se genera una **función reflexiva** que otorga al poema una significación inmanente. Esta autorreflexividad de su discurso, este decirse a sí mismo, ha sido rasgo que muchos autores revelan como un estatuto fundamental[153].

2.-Este rasgo pragmático de discursivización está relacionado con el carácter de *"representación imaginaria"* que caracteriza a todo el discurso literario. La teoría pragmática de los actos de lenguaje había establecido un estatuto especial para la literatura como actividad[154]. Pozuelo (1988b) señala que ya en 1960, F. Martínez Bonati había caracterizado de modo riguroso el estatuto pragmático de la literatura y la especial relación de su actividad comunicativa al tratar de **frases imaginarias** o pseudofrases, que son representaciones de frases reales auténticas:

> **"Lo asombroso es la aparición de pseudofrases sin contexto ni situación concretos...Tal es el fenómeno literario. Aceptar como lenguaje tales frases, atribuirles en general sentido, es la convención fundamental de la literatura como experiencia humana"** (Martínez Bonati 1960: l28)

El autor no se comunica con nosotros por medio del lenguaje, nos comunica 'lenguaje'. La frase imaginaria significa inmanentemente su propia situación comunicativa: los locutores '*yo/tú'* del poema forman parte del mismo, son también representaciones de frases reales, hablar imaginario[155].

---

[152] En efecto, también K. Stierle (1977: 431) define el estatuto de la identidad de la lírica como **antidiscurso**, como transgresión de los esquemas discursivos que condicionan las posibilidades elementales de organización del "estado de hecho" y de su atribución a la "materialidad de los hechos". La poesía genera la abolición de esquemas temporales, de la linealidad, y multiplica y acrecienta, por medio de metáforas y distanciamiento temático, los contextos. K. Stierle destaca especialmente la función de autorrevelación de su materialidad textual.

[153] Así la distinción de M. Riffaterre (1971) entre *'meaning'* y '*significance*'. También María Corti ve la reflexividad como la incapacidad de los enunciados del poeta para ser extrapolados, sustituidos o apartados del contexto general de la propia producción poética, sin el cual perderían la especificidad de lectura. La poesía es afirmación metasemiótica, dice que es poesía; y el texto poético se comunica a sí mismo, revela la propia realidad material de su organización (1976:112-113). Ver más adelante nuestros apartados dedicados al análisis de la Espacialización y la Temporalización no como categorías preexistentes, sino construidas desde el proceso de la Modalización lírica.

[154]De tal modo S. Levin (1976) establece para la poesía una oración implícita dominante que explica el tipo de fuerza ilocutiva del poema: "Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a concebir, un mundo en el que (yo digo que) (yo te pregunto)...".La poesía invita (actividad perlocutiva) a la imaginación, es un acto de creación de mundos imaginarios no sujetos a las reglas de verdad/ falsedad, que examinamos con mayor amplitud en otro apartado de nuestra investigación (Ver "*1.3 Pragmática del discurso literario*".

[155] Advirtamos que son conclusiones muy similares a las planteadas por U. Oomen (1975).

3.-En cuanto a la *pragmática de la relación entre los locutores* (hablante/oyente, autor/lector, yo/tú), la comunicación lírica presenta algunas notas específicas respecto a otros modos literarios. Desde el Romanticismo, la cuestión de la ***expresividad,*** del **hablante poético**, del yo **inmanente** y su situación en la comunicación lírica es cuestión central de la pragmática de este género. Pozuelo advierte que se trata de dos cuestiones distintas:

a) la expresividad o función expresiva de la lírica;

y b) el valor que en los contextos poéticos adquiere la relación *yo/tú*, el estatuto comunicativo de los participantes, pronominales o no, en la actividad pragmática que la lectura de un poema desencadena.

2.1.1 La expresividad o función expresiva de la lírica.

La visión de la poesía lírica como género por excelencia donde se realiza la función expresiva ha llevado a caracterizarlo como el género en el que predomina la primera persona[156]. Esta predominancia del *yo* en la lírica (fruto de una intensa influencia de la teoría literaria dominante desde el Romanticismo alemán) se ha interpretado a, menudo, como subjetividad temática (la poesía habla sobre el hablante) o en términos de afectividad, volición o actitud emotiva. Martínez Bonati señala este error y subraya que lo lírico no es un hablar acerca del hablante (ya que es indiferente acerca de qué se hable en un poema), sino la manifestación del hablar consigo mismo en soledad. La lírica es expresión en cuanto es revelación del hablante en el acto lingüístico[157]. También K. Hamburger (1977) ha subrayado el funcionamiento peculiar del enunciado lírico respecto a su enfrentamiento con la realidad, de tal modo que la lírica no tendría la función de comunicar, sino la de constituir una experiencia vivida inseparable de su enunciación. En la lírica se rompe la polaridad *sujeto/objeto* en el momento en que el objeto *yo-lírico* es inseparable de su enunciación. Dicho de otro modo, el objeto es el sujeto:

> **"El límite que separa el enunciado lírico del no lírico no está dado por la forma externa del poema, sino por el comportamiento del enunciado en relación con el polo-objeto. El hecho de que conozcamos y probemos el poema como el campo de experiencia de un sujeto de enunciación (y solamente como tal) atiende a que su enunciación no está dirigida al polo-objeto, sino, al contrario, a que su objeto es absorbido**

[156] Ver P. Hernadi (1978a y 1978b) y J. Huerta Calvo (1984): la teoría de los géneros ha insistido desde el Romanticismo en la identificación de la lírica con la primera persona, la narrativa con la tercera y el drama con la apelación al tú. Se trata de una equiparación básica para el establecimiento del paradigma de la teoría tradicional de las actitudes líricas, tal y como examinaremos en nuestro tercer capítulo. Ver una visión mucho más actualizada en R. Núñez Ramos "Capítulo 4. La función expresiva y la unidad fondo-forma en el poema", (1992: 77-90).

[157] Según Martínez Bonati: **"Podemos concebir la poesía lírica como el despliegue de la potencia lingüística de poner de manifiesto, a través de algo que se dice (representa) algo que no se dice...; en consecuencia, sería así una revelación del ser fundamentalmente diversa (y con posibilidades diversas) de la épica y de la filosofía, que son fundamentalmente decir, revelar representado, hablar temático."** (1960: 175-6)

por la esfera de la experiencia del sujeto y se encuentra en ella metamorfoseado." (l977: 254)

Esta caracterización de la lírica desde su función expresiva es, por lo tanto, una caracterización histórica, y no ontológica.

2.1.2 La relación entre los interlocutores.

Una vez caracterizada 'históricamente' la situación comunicativa de la lírica como fundamentalmente *expresiva,* es necesario analizar la poesía en términos de los valores contextuales que la relación entre los interlocutores adquieren en el acto comunicativo del discurso poético. El principal rasgo pragmático en esta relación sería lo que Culler llama *"distancia e impersonalidad",* el '*yo/tú'* del poema no remiten a un contexto externo real, sino a una *situación ficticia* que otorga coherencia a la lectura. U. Oomen (1975: 141) ha señalado las dificultades para la identificación del *tú* y el *yo* poéticos, lo que provoca una multiplicación y extensión de los roles, hasta incluso la identificación de ambos (*yo=tú*), fenómeno peculiar de la comunicación lírica que estudiaremos en el apartado "3.2 *Las actitudes líricas*". Esta generalización y multiplicación de los deícticos depende del hecho de que la "situación de habla" no está prefijada en el poema como en el discurso cotidiano, ni está fijada -como en la novela- por el hablar de los personajes y por la actividad del narrador, donde la narración fija las situaciones de habla inmanentes del texto. De ese modo, tiende a eliminar su distancia respecto al actuar lingüístico cotidiano. Mientras que el discurso narrativo interesa un cierto "efecto de realidad", el discurso poético evita a menudo ese efecto mediante la *indeterminación de su situación de habla*, provocando la ambigüedad, la generalización de la experiencia, y el proceso de identificación de lector (tú) con el yo lírico. I. Levin (1976) se ha referido a que la subjetividad de la lírica favorece la emergencia de una comunicación "directa" entre el lector, el autor literario y los personajes explícitos, dándose, por el efecto de generalización, una **adaptabilidad** de los roles que permite al lector la proyección de la situación del poema sobre su experiencia personal o imaginada[158].

[158] Esta conexión con los interlocutores supondría una apertura hacia su dimensión pragmática, a pesar de que hay autores como Eagleton (1983) para quienes la literatura es un discurso "no pragmático". Hay que tener en cuenta la posibilidad del cambio de adscripción de un tipo de texto a un tipo de discurso determinado, por ejemplo, textos históricos que han sido posteriormente clasificados como literatura. En efecto, Eagleton opta por una definición funcional -no ontológica- de la literatura: "**En este sentido puede considerarse la literatura no tanto como una cualidad o conjunto de cualidades inherentes que quedan de manifiesto en cierto tipo de obras... sino como las diferentes formas en que la gente 'se relaciona' con lo escrito (...) No hay absolutamente nada que constituya la 'esencia' misma de la literatura." (p. 20).** Lo importante es el papel que desempeña un texto en un contexto social. Esta definición de la literatura como discurso "no pragmático" puede presentar una acepción de lo literario que en realidad es históricamente específica. Su tesis es que **"(...) podemos abandonar de una vez por todas la ilusión de que la categoría 'literatura' es 'objetiva', en el sentido de ser algo inmutable, dado para toda la eternidad." (22) y a**sí desarrolla el concepto de "valor literario" como concepto variable, histórico y modificable.

K. Stierle (1977) señala que en poesía el estatuto comunicativo ha favorecido la **discursivización** del texto, de modo que si el sujeto de la enunciación es una función del discurso en toda comunicación, ocurre que en la comunicación lírica también se produce, y viceversa: el discurso mismo llega a plantearse como función del sujeto de la enunciación, por lo que éste, como rol, pierde su identidad; o mejor dicho, rol y función discursiva se funden, advienen idénticos. Esta problematización de la identidad del sujeto de la enunciación hace emerger un ***sujeto lírico*** o rol del sujeto lírico, que no es una entidad identificable fuera del poema mismo. El discurso mismo es una función del sujeto de la enunciación, y viceversa. Se origina un pérdida de identidad extradiscursiva y el poema adviene una constante búsqueda de esa identidad problemática del sujeto[159], de modo que este 'sujeto' se convierte en uno de los rasgos centrales de la poesía de la Modernidad[160]. Igual ocurriría con el *tú poético*, que a veces tiene un referente designado por el propio texto, y aun en esos casos el valor de la referencia se amplía -puede ampliarse- para abarcar al lector y en otros caso al sujeto mismo (*yo*) en un proceso claro de identificación con quien ha escrito. Recordemos que frecuentemente se ha caracterizado la fuerza ilocutiva de un poema como una sencilla invitación al lector a que asuma el mensaje como propio, esto es, a que se establezca de modo explícito en el texto poemático el *pacto de lectura*.

La multiplicación de los contextos no se limita en la lírica a los deícticos personales, sino que se extiende a los contextos espaciales y temporales que sufren idéntico proceso de generalización. Es lo que U. Oomen llama *"espacio de percepción"* (Oomen 1975: 145), de modo que el lector es liberado de su situación real e introducido en un nuevo espacio perceptivo. Finalmente, algunos autores han planteado la cuestión de la inconveniencia de marginar al poeta y su intención creadora de la pragmática del discurso poético. Valga la distinción de Lázaro Carreter (1984, pp. 47-8) entre dos significaciones y dos sentidos; y M. Corti (1976), al mismo tiempo que hablaba de una competencia poética, hacía hincapié en el proceso pretextual en cuanto energía creativa del proceso creador, que categoriza de manera específica la realidad que es parte esencial en la definición de lo poético, además del interés de ciertos índices extratextuales como los biográficos de ciertos autores. En todo caso, tanto Lázaro como Corti dejan claro que la instancia creadora no se identifica con el autor real que la tradición biografista ha pretendido hacer corresponder con la categoría de **poeta**. *Autor* (en tanto hombre empírico) y *poeta* (en tanto instancia creadora) pueden entenderse como dos sujetos de identidad pragmática diferenciable y con frecuencia bien distintos[161].

---

[159] K. Stierle (1977: 436ss.).

[160] Ver O. Paz (1971) y (1986).

[161] Recordemos que la inexistencia del Autor es uno de los más extendidos y conflictivos puntos de partida de la teoría narrativa estructuralista francesa. J. Kristeva (1976) basándose en un el comentario de la poesía de Mallarmé, reseñaba el concepto de que el texto es una producción anónima, "en el sentido de que su sujeto está objetivo en y por las leyes del significante" (1976: 289). Observa cómo ya en la poesía de Mallarmé tiene lugar el proceso de sustitución del nombre del Autor por el del sujeto anónimo de la enunciación, en una clara ruptura con el procedimiento

2.1.3 El pacto de lectura en el discurso poético: los mundos ficcionales

El primer presupuesto que retomamos, desde la teoría de la ficción literaria, es considerar el circuito específico de la comunicación que la literatura pone en juego. Se trata de un circuito complejo que convierte al texto literario en una de las partes de una semiosis de codificación múltiple tal como ha explicitado magistralmente I. Lotman (1970). En esa semiosis, la categoría *emisor* no es plenamente pertinente, como tampoco la de *destinatario* donde se ha producido, como mínimo, el desdoblamiento comunicativo que ya viene siendo explicado desde la teoría literaria como un fenómeno estándar (Pozuelo Yvancos 1993: "El circuito agrietado de una semiosis compleja", pp. 120-132). Los *contextos* de situación de emisor y receptor no son idénticos; es decir, nos encontramos por definición en lo que la teoría lingüística ha venido designando como una comunicación '***in absentia'***, donde cada uno de los participantes reúne un conjunto de particularidades. El emisor de la comunicación literaria es una categoría construida culturalmente y que las distintas épocas han modelizado en los términos de su propia concepción de creación. El autor es artífice del texto y garante (como '***auctoritas'***) de su verdad. En sentido estricto, el autor es definido empíricamente en cuanto poseedor de un texto (propiedad intelectual, derechos de autor, etc., ligado a la cultura burguesa tras la magnificación y sacralización romántica)[162].

Recordemos que la consideración del proceso de comunicación como un proceso de interacción verbal bidireccional entre los interlocutores tiene su antecedente en M. Bajtin (1976, 1982 y 1989), quien sugiere un nuevo papel del lector y del funcionamiento de la semiosis del proceso de lectura. El concepto de discurso bajtiniano incluye en sí mismo un horizonte de comunidad cultural en que

habitual y sentimental desde el Romanticismo. En J. Kristeva, además, la diferencia entre los términos de "discurso" y "texto" radica en el problema del sujeto. El texto es entendido allí como el espacio de formulación de la significación y/o del sujeto: "El texto es la formulación de una pluralidad de significantes en la que se pierde el sujeto" (1976: 290), de tal modo que no es concibe como un punto origen, central, al que se le pueda denominar con un rótulo unívoco. Para Kristeva el recorrido del sujeto en el texto es el mismo recorrido del lector: "El recorrido del sujeto significa al mismo tiempo que el lector se ve inmenso en el mismo proceso: el lector está exigido por el texto, no como punto final del mensaje sino como una pluralidad de significaciones que van a integrarse en el feno-texto para hacerle bascular hacia el geno-texto: leer se convierte en una práctica infinita, teatral y anónima lo mismo que escribir..." (1976: 290)

[162] Ver E.R. Curtius (1948), M. Foucault (1983) y J. Talens (1989 y 1994). Es imprescindible considerar las apreciaciones de E.R. Curtius en "La mención del autor en la Edad Media", pp. 719-723; y "XII.-El orgullo del poeta", pp. 680-681. Curtius llama la atención sobre el hecho de que los autores tengan una mayor conciencia de sí mismos y de su actividad a partir del s. XI: "El concepto de la poesía como 'inmortalización' revela ya esta mayor conciencia; también la mención o no mención del nombre del autor permite sacar conclusiones en este sentido" (1948: 680). En efecto, no debemos olvidar que la conciencia de sí mismo suele acrecentarse a medida que se produce el doble efecto del reconocimiento del trabajo artístico por parte del público y su valoración económica traducida en un sueldo o derechos de autor, pese a que: "El anonimato no se justifica aquí por razones religiosas o morales, sino por las reglas de la decencia. Sin embargo, el concepto de decencia varía según las circunstancias..." (1948: 720).

autor y lector convergen (o divergen, como ocurre tantas veces en los textos de otras culturas y épocas) y que permite atender cuanto menos a:

a) el universo histórico,

b) un cierto conocimiento y comprensión del acto comunicativo que proporciona la cultura o saber literarios (concepto de *competencia literaria*[163]),

c) el conjunto de mundos aceptados como posibles en el horizonte semántico-pragmático de autor y lectores (recordemos el concepto de cultura en Lotman, donde ésta es concebida como una memoria no hereditaria de la colectividad y también un dispositivo estructurador de toda información). Lotman nos recuerda que es imposible separar los textos del sistema cultural al que pertenecen[164].

Una teoría de la ficción debería plantear simultáneamente tres dominios de investigación:

1. Una Semántica de la ficción que aborde el análisis de los mundos ficcionales y el estatuto de ficcionalidad del enunciado del discurso poético.

2. Una Pragmática de la ficción, que aborde la ficción como institución en el seno de una cultura y los fenómenos de ficcionalidad de la enunciación lírica.

3. Una Pragmática de los géneros que considere los aspectos estilísticos y las convenciones históricas de la ficción en relación con el género y/o tipología textual a la que ha venido siendo asignada[165].

La *teoría de los mundos de ficción* abre un campo prometedor de posibilidades en cuanto a los análisis de Semántica textual, hasta hoy casi exclusivamente aplicados a la narrativa[166]. El pacto de lectura literario incluye asumir la entrada en el texto como un mundo de ficción que tiene sus propias, leyes, sus estrategias y su lógica. Se trata de cruzar, si se me permite la metáfora, "al otro lado del espejo". Desde la Lógica[167] y siguiendo el clásico *'imitatio naturae'*, actividad

[163] Ver ahora la excelente aproximación de V. Aguiar e Silva (1980) a este concepto.

[164] Cf. C. Segre, quien conecta los espacios textuales en una concepción estratificada (1985:147 ver esquema).

[165] Tal y como señala el profesor Pozuelo Yvancos: **"Una teoría de la ficción literaria ha de atender a la evidencia de que la mayor parte de los lectores contemporáneos ha adquirido una relación institucionalmente influida y culturalmente determinada con los textos ficcionales. Pero tal relación no ha sido siempre la misma, ni las fronteras entre los dominios ficcionales/no ficcionales han estado situadas en el mismo lugar, ni la permeabilidad de esas fronteras permite estables descripciones sincrónicas de tipo lógico-metafísico. Las fronteras ficción/ no ficción han fluctuado, fluctúan en cada momento y en cada corte sincrónico y son en todo caso resultado de estructuraciones entre los tres dominios señalados que conviene describir diacrónicamente."** (1993: 131)

[166] Ver J. M. Pozuelo Yvancos (1993:133), Eco (1979: 172-176) y L. Dolezel (1989: 229).Otras aproximaciones en Dolezel (1990). Ver U. Volli(1978) y en concreto el número especial dedicado al tema en la revista Versus n 19/ 20. Tenemos una excelente introducción teórica con aplicaciones prácticas al campo de los géneros narrativos y judiciales en F. Chico Rico (1988): "Encuadramiento pragmático de la composición textual y explicación textual de lo pragmático", íbidem, pp. 143-186.

[167] Ver ahora V. Sánchez de Zavala (1973), J.J. Acero et alii (1982), J. Hierro San Pescador (1986) y P. Bange (1992).

poiética y creación de mundos se entienden como sinónimos. Pero *obra de ficción* y *mundo posible* no pueden ser identificados, puesto que aplicar a la ficción el modelo de los mundos posibles equivaldría a creer que los mundos ficcionales existen independientes del texto y que el autor los introduce en él. La cuestión de las entidades ficcionales no puede resolverse en los términos de una metafísica ni de una lógica modal, tiene que entenderse a partir de la experiencia de verosimilitud que crea una historia contada por quien tiene la autoridad de hacerlo. Las obras de ficción literaria no son series de proposiciones yuxtapuestas, sino instrumentos de un juego de representación verosímil cuya credibilidad y veracidad no está referida al mundo exterior, sino a las propias reglas de ese juego que es el discurso poético y cuyas reglas se establecen en el seno del propio discurso. Hemos de pasar del concepto lógico de *mundo posible* al de *'mundo ficcional'*. Frente a anteriores aplicaciones puramente analógicas del concepto, como en Van Dijk[168], otros autores como Dolezel (1985 y 1988) critican los modelos construidos sobre la base de un único mundo: es el caso de la lógica de Rusell y Frege. Dolezel aboga por la fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría textual y la semántica literaria. Tres tesis principales explican cómo se deriva una semántica ficcional literaria del modelo de estructura de mundos posibles:

1. Los mundos ficcionales son posibles estados de cosas: existen "posibles" no verdaderos, y hay homogeneidad ontológica para todos los elementos pertenecientes al mismo mundo ficcional. Valga como ejemplo el extenso poema de Dámaso Alonso, "Duda y amor sobre el Ser Supremo"[169] donde, mediante una actitud lírica de apóstrofe, el Hablante lírico va dirigiéndose a una enumeración de seres, que evocan la creación y el universo desde un distinto estatuto ontológico: el Señor, el Alma eterna, mis Padres, mis Amigos, Vicente Aleixandre, amigos y literatos muertos, el universo terrestre, el gran Universo, los Seres del Gran universo, etc. Imaginemos, por un momento, la multiplicidad de lecturas posibles desde los distintos lectores, en función de la atribución de verdad y homogeneidad a estos elementos, pertenecientes todos ellos a un mismo mundo ficcional. Puede servirnos también el coherente mundo de ficción construido minuciosamente por el Hablante lírico de Soledades. Galerías. Otros poemas de Antonio Machado[170].

[168] Van Dijk aborda el concepto de 'mundo posible' en el Cap. VI.-Algunas nociones de la teoría de la acción. (1979: pp. 39 y ss.). En efecto, van Dijk que la relación que se establece entre el 'mundo posible' y los puntos temporales pueden estar representadas por descripciones de estados equivalentes a conjuntos de proposiciones, si cada unidad temporal se asocia a un conjunto de mundos posibles, es decir, un mundo posible real y un conjunto de mundos posibles alternativos. Respecto a estos mundos posibles, las frases pueden ser falseadas (sometidas al criterio de Verdadero / Falso), lo que las diferenciaría de los mundos de ficción donde se da la imposibilidad de aserciones frásticas V/F.

[169] Citamos por Dámaso Alonso, Antología de nuestro monstruoso mundo. Duda y amor sobre el Ser Supremo, Madrid, Cátedra, 1985.

[170] Citamos por A. Machado, Soledades. Galerías. Otros poemas Madrid, Cátedra, 198 , desde la perspectiva actual uno de los poemarios fundamentales de la lírica española del siglo XX.

2. La serie de mundos ficcionales es ilimitada y lo más variada posible: no hay una doble semántica[171].

3. Los mundos posibles son accesibles desde el mundo real (a través de canales semióticos).

Dolezel (1985 y 1988) señala tres rasgos específicos para la **ficción literaria**:

1.Los mundos ficcionales (incluidos los literarios) son incompletos: hay presuposiciones y lugares vacíos que ha de rellenar (o no) el lector. Estos espacios de indeterminación son particularmente importantes -desde nuestro punto de vista- en el discurso poético, puesto que la economía de recursos expresivos y la brevedad de los textos líricos obligan al autor a producir buena parte de estos lugares vacíos, que suelen ser aprovechados para generar "ambigüedad" y riqueza semántica. Valga un ejemplo de Alejandro Duque Amusco donde la indeterminación semántica del discurso es una de sus características más marcadas:

"Crece
la marejada negra
del olvido. Sus aguas
llevan del ayer
al nunca.

El nunca
es el lugar
más habitado"
("Despoblado", en Donde rompe la noche, Madrid, Visor, p. 20)

2. Muchos mundos ficcionales literarios son semánticamente no homogéneos, tal y como ha sido suficientemente estudiado para novelistas de la talla de Cervantes, Borges, Onetti, etc.(Cuesta Abad: 1995; Pozuelo Yvancos: 1988a y 1993).

3. Los mundos ficcionales literarios son constructos de la actividad textual: las estructuras imaginarias desarrolladas en los diferentes mundos ficcionales no se sostienen en el vacío, sino que son construidas a través de la actividad textual, esto es, a través de lo que Lotman (1970) llamaba un sistema de modelización primario: la lengua natural. También U. Eco (1976b y 1979) subordina el concepto de mundo posible a la estructura básica de la *poeisis* en el juego de construcción de estrategias semióticas donde entran las actividades culturales, las determinaciones genéricas, etc. U. Eco (1979 y 1988) insiste en los mundos posibles "amueblados", con unas particulares leyes de verosimilitud. La semiótica literaria concibe los mundos posibles como construcciones, o representaciones, de una actividad textual en la medida en que es una estructura discursiva desde donde resulta pertinente indagar toda

[171] Perdería coherencia, por ejemplo, la polémica distinción entre literatura 'Realista vs. Fantástica'. Como también advierte Martínez Bonati las útiles distinciones entre realista y fantástico son determinaciones estilísticas en el interior de una misma ontología, Bonati (1980). Ver el reciente ensayo de J.M. Cuesta Abad (1995) y su puesta en relación de la teoría de los mundos posibles, la teoría semiótica y la obra de Jorge Luis Borges.

existencia (sea cultural o real). En el juego de la interpretación no es pertinente la existencia o no 'real' de los elementos, tal y como hemos podido comprobar en el poema anteriormente citado de Alejandro Duque Amusco. En cuanto a la relación entre la teoría de los mundos ficcionales y el pacto de ficción, hemos de tener en cuenta que una teoría de los mundos ficcionales no puede marginar la cooperación textual que lleva a cabo el lector (entendida como una dimensión semántica extensional, pues se abre hacia el mundo de la realidad). Según el profesor Pozuelo Yvancos:

> **"Si una semántica intensional pudiera dar cuenta de los mundos ficcionales, el significado de los textos se fijaría inamovible y la 'realidad' referida no se modificaría con el tiempo."** (1993: 145)

El pacto de la lectura literaria (el **pacto de ficción**, tal como lo denomina D. Villanueva 1992) ejecuta dos tipos de supuestos:

a) el pacto de suspensión de la incredulidad en el lector,
y b) la actividad constructiva de 'mundo ficcional'.

Seguidamente abordaremos el examen del apartado b) y más adelante comprobaremos cómo el pacto de suspensión de la incredulidad se genera pragmáticamente a partir del desdoblamiento ficticio de la situación comunicativa en el discurso literario. El profesor Pozuelo Yvancos[172] señala dos problemas básicos que deben ser resueltos por una teoría coherente de los mundos ficcionales:

a) El estudio de las relaciones entre los objetos, realidades, personas que aparecen en el mundo del texto con los que están fuera del texto. Frente a aproximaciones puramente lingüísticas, procedentes de la lógica, necesitamos una consideración de los mundos de ficción que nos explique, adecuada y coherentemente, el funcionamiento de dichos 'mundos de ficción' en el discurso poético. Hemos de tener presente que en el caso de las obras literarias nunca nos encontramos con frases aisladas o proposiciones, sino con lo que se ha venido designando bajo el marbete de un Campo Interno de Referencia (*Internal Fields of Reference,* IFR), que es un conjunto interrelacionado de personajes, situaciones, ideas, diálogos, etc. Es característico de la literatura que el lenguaje constituye y construye su IFR al mismo tiempo que se refiere a él. Los personajes, hechos, diálogos, etc., de un texto de ficción no existen fuera del lenguaje que los construye.

Los *campos internos de referencia* son conjuntos complejos de redes que se constituyen a partir de dos o más referentes citados o mencionados en el texto: las redes pueden estar constituidas por escenas más o menos breves (en el caso del discurso poético, desde un verso, hasta una estrofa o todo un poema); son personajes, ideologías, una modalidad del suceder; por ejemplo, los celos, el otoño en Madrid, la

[172] Ver J. Mº. Pozuelo Yvancos (1993: 133 y ss.), donde desarrolla una síntesis en torno a los "Mundos ficcionales". La teoría de los mundos ficcionales se configura como un espacio de conocimiento de amplia bibliografía en la segunda mitad de los años noventa. Contamos con antecedentes notorios en U. Volli (1978), y el número especial de la revista *Versus*, dirigida por Umberto Eco, correspondiente al nº 19 / 20 (gennaio- agosto de 1978).

Guerra del Golfo, etc. Esas redes forman campos de referencia mediante su cruce y relación constante. Un campo de referencia pueden ser la guerras napoleónicas, la Filosofía, el mundo de Guerra y Paz de Tolstoi, los Campos de Castilla de Antonio Machado, la Lisboa de Fernando Pessoa, la Santa María de Juan Carlos Onetti, o el mismísimo Aleph de J.L. Borges. La obra literaria ficcional crea su propio *Campo Interno de Referencia* al tiempo que se refiere a él, de modo que resulta imposible resolver qué ha ocurrido "realmente" en un texto fuera de su figuración[173].

Cuestión aparte es cómo esos mundos se unifican y se convierten en una imagen que acaba presentándose bajo una apariencia discursiva, cómo cobra existencia (coherencia y cohesión) el objeto ficticio, de modo que los mundos (el interno de la obra y el externo a ella) logran su unidad de mundo experimentado que da sentido al pacto de lectura o de ficción[174]. El texto literario no es sólo un IFR, ya que un rasgo esencial de los textos literarios es que algunos de sus significados puedan ser referidos a campos externos al IFR y existir independientemente de la naturaleza, referencias o significados puramente textuales. Hay Campos Externos de Referencia (*External Fields of Reference*, EFR) que deben ser allegados en toda definición de la ficción, porque operan en el proceso de ficcionalidad. La teoría de Harsaw (1984) es que la ficcionalidad puede explicarse en los puntos de intersección de los IFR y EFR, que discurren como planos paralelos el uno del otro, pero que se cruzan en determinados puntos. De hecho, hay continuas transferencias desde el EFR hacia los IFR, y cada texto establece sus normas de funcionamiento en cuanto a la existencia y funcionamiento entre sus IFR y EFR.

También ha efectuado aportaciones Darío Villanueva en torno a la pragmática de la lectura ficcional y a la ubicación del lector y la función lectora. Su propuesta parte de la recuperación de Husserl, proyectada a la teoría de la literatura a través de diversos autores, Iser e Ingarden principalmente. Aporta a una teoría de la ficción tres principios de la fenomenología de la literatura: (1) el principio de intencionalidad, 2) la obra de arte literaria como formación esquemática y estructura estratificada, y (3) la actualización de la obra de arte literaria como elemento clave para su plenitud ontológica. En conjunto, se trataría de tres perspectivas o componentes paralelos a los examinados arriba.

Otra de las aportaciones fundamentales a la teoría comunicativa de la literatura desde una consideración pragmática y empírica, es la de S. J. Schmidt (1978 y 1980). Para Schmidt, el objeto de la ciencia de la literatura han de ser:

> "**todos los procesos de interacción social y de comunicación que tienen como objetos temáticos lo que se llama textos literarios. Tales**

[173] Hemos de tener en cuenta las consecuencias de este planteamiento que por ejemplo, o deja sin sentido los "errores" del autor (considérese lo que ello supone en textos tales como el. Quijote) o la reconstrucción de su pensamiento real, quedando reducido éste a las posibilidades -abiertas- de la interpretación textual. Cf. Eco (1988) y (1988b).

[174] Comparar con las primeras aproximaciones del concepto de 'mundo posible' formuladas en U. Eco (1978), U. Volli (1978) y J. McCawley (1978).

procesos son los que en lo sucesivo llamaremos comunicación literaria." (1978: 197)

Su estudio de 1980 anuncia un paso decisivo en una pragmática de la ficcionalidad cuando propone que los roles institucionalizados de lo ficcional afectan también al concepto mismo de realidad y al modelo de mundo del agente lingüístico en el contexto particular de los procesos de señalización literaria (Schmidt 1980, 1982 y Pozuelo 1988b: 101-104). Para Schmidt[175], como hemos visto, el lugar de la literatura debe definirse, por tanto, dentro de una teoría de las acciones comunicativas[176]:

> **"Una teoría de las acciones comunicativas estéticas solamente puede referirse a aquellas épocas históricas en las que exista algo así como un ámbito social cultural delimitable o delimitado y, dentro de él, un sistema constitutivo 'arte'."** (1980: 125)

Según los planteamientos de S. J. Schmidt, la literatura sería un subconjunto dentro de la institución '*arte*' entendido como un sistema de acciones comunicativas estéticas, dado que cumplen una serie de condiciones. La condición principal sería que todos los participantes asumen el pacto de la ***'convención estética'***. Esta ***convención estética*** supone que aumenta la inseguridad interpretativa por parte del receptor, aumenta la capacidad de sorpresa y la tolerancia ante el acto y el producto discursivo por parte del público lector. En realidad, el sistema de convenciones culturales estéticas entre productores y receptores implica expectativas diferentes a las cotidianas de la comunicación habitual. Lo que S. J. Schmidt llama "convención estética" sería el equivalente a lo que llamamos el *pacto literario* de lectura o de ficción. Parece evidente, desde luego, que un rasgo diferencial vendría dado por la posibilidad de infringir las convenciones por parte del lector e incluso del autor, y de comportarse mediante la afirmación, negación o modificación, etc., de las expectativas generadas por la tradición[177].

---

[175] Y en efecto, E.R. Curtius (1948) defiende la opinión de que este sistema no existe en la literatura medieval tal y como lo conocemos en la Modernidad: sería muy problemático postular para ese período de tiempo un sistema global de acciones comunicativas bajo la institución 'arte'.

[176] Del mismo modo lo entiende P. Bange (1992) al establecer una pragmática y lingüística de la comunicación. Si bien el punto de partida tradicional viene conformado por las teorías de Ch. S. Peirce y Ch. Morris, el elemento indispensable es situar la comunicación dentro de una teoría de la acción[176] o de la actividad (P. Bange 1992: 12 y ss.). También en el contexto de la crisis del concepto de realidad de la filosofía analítica, Schmidt ha publicado dos estudios (1984 y 1989) en los que desarrolla su teoría de la ficción en el marco de una teoría constructivista del significado y revisa los conceptos de "*ficción*" y "*realidad*".

[177] De esta manera sería posible entender que el autor literario puede operar mediante la actitud de la negación o la afirmación, en tanto que un receptor en el proceso de interacción discursiva que supone la recepción literaria. Cf. H. Bloom 1982, 1988 y muy especialmente su teoría sobre el 'canon' occidental en Bloom 1994. Tenemos una crítica extremada de las posiciones de Bloom en el análisis de la narrativa borgeana llevado a cabo por Cuesta Abad**: "(...) el ensayo de Harold Bloom, <u>The Anxiety of Influence</u>, quizá la interpretación más extremada del desenvolvimiento agonístico de la intertextualidad, expresa desde el principio el significado que las ideas de Borges tienen para el diseño de una teoría genealógica y mítica de la influencia."** (1995: 232)

En la comunicación estética en general, y en el discurso literario en particular, el productor envía al receptor lo que podemos llamar *'instrucciones convencionales'* tales como las denominaciones de género, las fórmulas de '*incipit*', los finales, la caracterización de personajes-tipo, el uso de la rima o de determinados tiempos verbales, etc., que son instrucciones textuales que establecen el marco de esa convención o pacto comunicativo estético y literario. Esta **convención estética** o **pacto literario**, en el caso del discurso literario, se caracteriza por:

a) la abstracción situacional,

b) la despragmatización,

c) la existencia de un corpus de normas estéticas de naturaleza histórica y modificables con el cambio de época, edad o paradigma estético-literario,

y d) la existencia de una serie de funciones de la comunicación estética aplicables al discurso literario: función comunicativa, hedonista y formativa.

En el sistema llamado *'Literatura'* los modelos de la realidad son resueltos en construcciones lingüísticas, e interpretados por la concurrencia de otros sistemas de acción social. Schmidt sitúa, dentro del sistema literario, cuáles son las normas de referencia y la potestad de definir, en cada momento histórico, lo que es o no considerado como ficción. Es la Literatura como unidad de conducta la que decide sobre la ficcionalidad de las obras, y no al contrario. Incluye dentro de la teoría de la comunicación literaria a los productores de objetos de comunicación literaria, los intermediarios, los receptores, los agentes de transformación y sus respectivos actos. La teoría de la comunicación literaria adquiere el carácter de una:

> **" (...) teoría de los actos de comunicación literaria y de los objetos, estados de cosas, presuposiciones y consecuencias que tienen importancia para esta comunicación. Desde un punto de vista formal, se trata en cada ocasión del análisis de las relaciones texto-contexto, donde el lugar del texto es ocupado por los textos literarios y donde se pueden situar en el lugar del contexto todas las informaciones de las que dispone el investigador o las informaciones cuyas relaciones con el texto son interesantes en una teoría de la comunicación literaria."** (1978: 201)

"Lo literario" es concebido como un valor de sanción social, y lo que podríamos denominar de un modo amplio como el 'pacto literario' define la especificidad de la comunicación literaria a partir de dos conceptos:

a) **Fictivización:** esto es, la suspensión de la referencialidad, tanto en el plano del productor como del receptor, pero que debe ser necesariamente reconocida por éste último para que se lleve a cabo con éxito y pueda dar lugar a lo que llamamos el 'pacto literario'[178].

[178] También W. Iser ha trabajado este tema en *"La realidad de la ficción"* (1975). En cuanto al pacto literario (estético), la pregunta clave sería siempre: ¿Por qué aceptan su participación en la convención estético-literaria receptores y, sobre todo, productores?. Reproducimos los planteamientos de J. Ellis, quien ha definido de modo empírico tanto el concepto 'literatura' como uno de sus rasgos fundamentales, el pacto literario: "Esos textos {*los literarios*} se definen como aquellos que superan el contexto original de su composición y que operan a largo plazo sobre la

b) **Polifuncionalidad**[179] : esta polifuncionalidad puede ser definida estructuralmente como un conjunto de propiedades textuales significativas, pretendidas por el productor de textos literarios y esperadas por el receptor. Estas propiedades pueden aparecer ciertamente en otros sistemas de comunicación y en los objetos de comunicación que le son propios, pero en la comunicación literaria deben aparecer necesariamente o estar ausentes de la misma de manera reconocible y valorable.

Schmidt valora especialmente el concepto de **fictivización**, y considera que el productor de objetos de comunicación estética "fictiviza" su papel, lo que equivale al concepto tradicional de desdoblamiento comunicativo en el discurso literario. Desde este punto de vista, nuestra investigación debe estudiar el modo e instancias en que se produce ese proceso de fictivización o desdoblamiento del hablante en el discurso poético. Esto supondría examinar no sólo los lugares que el sujeto ocupa en el discurso y las representaciones que soporta, sino en qué modo afecta este proceso a las relaciones entre texto y contexto[180]. El esquema de la comunicación que conocemos desde Jakobson (1974 y 1983), aplicado a los hechos literarios, presupone la existencia privilegiada de un emisor, que no es más que una variante del sujeto creador. Es necesario partir de una perspectiva distinta, la del **discurso**, término más apropiado que el de **mensaje**[181]. Es aquí donde creemos que entra con gran fuerza el modelo de intercambio discursivo propuesto por Bajtin, y sus conceptos de **discurso** y **situación dialógica**[182]. Esta concepción del texto desde el

comunidad. No operan en aquel contexto original, no dependen del mismo para su significado y no se juzgan por su ideoneidad para lograr lo que se pretendía en él ni por su éxito en conseguirlo. Por tanto, cuando decidimos tratar una muestra lingüística como literatura, esa decisión consiste en no referir el texto a su creador y en no tratarlo como una comunicación suya " (1974: 103).

[179] Corresponde al concepto comentado de "Polivalencia" en Schmidt (1980: pp. 148 y ss; pp. 158-159).

[180] Para un examen pormenorizado del término de 'contexto' ver Greimas y Courtés (1979) donde básicamente se define como 'conjunto del texto que precede y/o acompaña a la unidad sintagmática considerada, y del que depende la significación." (p. 86), a continuación proceden a la distinción entre contexto lingüístico y situacional. Recordemos que en su esquema de la comunicación R. Jakobson plantea el contexto como uno de los factores de la actividad lingüística y lo identifica con el referente. Para completar los conceptos de contexto y cotexto, ver. J. Petöfi, Vers una théorie partielle du texte, Hamburg, Buske, 1975; y J. Petöfi y A. García Berrio, Lingüística del texto y crítica literaria, Madrid, Comunicación, 1979. Respecto al contexto literario, es imprescindible el planteamiento de Van Dijk en el Capítulo VII.-Contextos y Actos de habla" (1979), donde establece la diferencia en la comunicación literaria entre la situación comunicativa y la literatura a partir del contexto. En la comunicación literaria, la situación comunicativa real es diferente del contexto, ya que tiene lugar una abstracción de los elementos pertinentes para el Acto de Habla. De entre el conjunto infinito de contextos posibles, el contexto real es aquel que tiene un estatuto específico: tiempo y lugar, determinación de los interlocutores, conjunto de conocimiento (adscripción del texto a un determinado género literario), etc.

[181] Ver C. González (1980) y (1981), para completar en F. V. Gómez (1987).

[182] Ver en concreto Bajtin (1929) , 1976 y 1989, cuyas posiciones comenta I.M. Zavala (1989, 1991 y 1992). Recientemente contamos con D. Sánchez Mesa: "Revisión de la dialogía bajtiniana: un concepto en tránsito", en J. Valles/ J . Heras/ mª.I. Navas (1995), pp. 105-116.

discurso implica su definición en el contexto de una teoría de la acción comunicativa, donde se recupera una antigua concepción del lenguaje como acción lingüística[183]. En cuanto a la función del sistema de comunicación literaria, Schmidt sostiene que son válidas las mismas tres funciones que para el sistema de comunicación estético: la función cognitiva, la moral-social (nivel normativo) y la hedonista (nivel emocional), siempre bajo una convención estética de recepción:

> **"Dado que, normalmente, nadie está obligado a la participación activa en la comunicación literaria, hay que suponer que alguien está dispuesto a recibir comunicados presentados como literarios si y sólo si éstos son relevantes para él."** (1980: 252)

La técnica y el arte pueden explicarse como técnicas institucionalizadas de conocimiento. Recordemos que Lotman (1970) representa la ciencia, el juego y el arte como formas específicas de construcción de modelos. La literatura y el arte son formas de actuación imaginaria y simbólica que prolongan, amplían y modifican la experiencia cognitiva y emocional del hombre. A pesar de ello, la literatura como institución debe definirse dentro del sistema de acciones comunicativas literarias. Schmidt delimita el discurso literario como una forma de comunicación de masas con las siguientes características: comunicación indirecta, pública, unilateral; la relación autor-receptor es mediada y el público es hipotético. Si bien estas cinco características parecen poco polémicas y hasta indiscutibles para fijar el estatuto comunicativo del discurso literario en general, no es el caso común. Frente a las tesis de Bajtin de *intercambio dialógico*, W. Mignolo (1978 y 1987) sostiene que en las comunicaciones escritas, los roles textuales no pueden intercambiarse. Escribir una ficción implica la creación de un espacio ficticio de enunciación. No hay co-referencialidad entre autor y narrador aunque los discursos de ambos coincidan (como parece ocurrir en el caso del discurso poético). Desde un punto de vista pragmático **la convención de ficcionalidad** tiene como marca distintiva la no-correferencialidad entre la fuente ficticia de enunciación (narrador) y la fuente no ficticia de enunciación (autor). Esta marca está claramente inserta en nuestra cultura literaria y es una norma de la institución literaria, de tal forma que quien produce un discurso literario ficcional semiotiza su acto de lenguaje, inscribiéndolo en la convención de ficcionalidad y en las normas de la institución literaria[184].

2.1.4 El proceso de Autentificación

[183] Ver E. Coseriu 1995 y 1986. Completar con dos brillantes ensayos que trazan esta conexión: V. Sánchez de Zavala (1973) y B. Schlieben-Lange (1975).

[184] Como señala J. Ellis: "El proceso de transformación de un texto en texto literario pasa por tres etapas: la de su origen en el contexto creador, la de su posterior oferta como literatura y la de su aceptación final como tal. En este último paso la sociedad transforma los textos en literatura. El enfoque biográfico devuelve el texto a su condición anterior e invierte el proceso de su transformación "(1974: 104). Otras manifestaciones anti-biografistas pueden localizarse en Wellek & Warren , "Capítulo VII.-Literatura y biografía", y "Capítulo VIII.-"Literatura y psicología", pp. 90 y ss.

Al mismo tiempo, hay una *semantización de la enunciación ficticia*, por la cual se crea un espacio ficcional de la enunciación por medio del sistema pronominal o verbal, los deícticos, la voz, etc. El proceso de la semantización afecta a tres estratos mediante el acto de la enunciación literaria:

1) Semantización pronomino-temporal, que se patentiza textualmente a través de los tiempos verbales y los deícticos.

2) Semantización del contexto de situación, y que afecta al intercambio de roles comunicativos.

3) Semantización denotativa y modal: la semantización denotativa debe entenderse como la creación de una situación ficcional de enunciación que construye una realidad (acciones ocurridas y objetos existentes).

El lector interpreta estos mecanismos de la semántica del discurso ficcional literario y los inscribe en el proceso de semiotización o inscripción pragmática, como usos convencionales regidos y regulados por la institución literaria. La semiotización o pragmática gobierna el 'pacto de lectura', por el cual el discurso ficcional es verdadero en el sentido de crear la ilusión de verdad de sus asertos. La creación de entidades ficcionales es pertinente cuando se analiza el acto de lenguaje del autor en relación con su audiencia. En este caso, la '*autentificación*' designaría la operación que realiza el hablante lírico, no en el mundo real, sino en el mundo alternativo al nuestro, que se "crea" o se "produce" en el texto fruto del proceso discursivo de la enunciación (en lo que hemos venido llamando un mundo de ficción, compuesto de un sistema de IFR+EFR). El narrador, digámoslo así, les de garantía de existencia auténtica. D. Villanueva ha definido este pacto de ficción:

> **"Como en el juego, sus protagonistas viven en otro mundo -son policías y ladrones- ejercitan sus responsabilidades pero saben que la suspensión de su incredulidad es totalmente seria -y necesaria para el juego-, pero sometida a sus reglas y a sus límites (...) También el pacto de ficción se realiza como juego donde el lector tiene el principio hermenéutico de la relación de una doble conducta. Esa doble conducta de la que se nos habla, representa en lo que a la *epoje* literaria se refiere , que al leer un texto artístico, y por lo tanto ficcional, aceptemos como aserciones o juicios auténticos, lo que se nos cuenta, al mismo tiempo que existe un *décalage*, una desconexión genética absoluta entre ello y la auténtica realidad."** (1992: 81)

En efecto, sabemos que en el mundo de la ficción (inclusive el discurso poético), el discurso se configura como una organización convencional de sentido que se propone como verdadera, en el mundo de ficción quedan en suspenso las condiciones de verdad. A través de lo que venimos denominando '*pacto de ficción'* (narrativo, dramático o lírico), se le atribuyen al discurso en cuestión las condiciones de verdad, y en virtud de ese pacto, el lector aprehende y respeta las condiciones de Enunciación y Recepción que plantea el texto. Todo texto literario invita al lector a aceptar una retórica discursiva, mediante la cual el autor efectúa una ordenación de

convenciones para ceder su voz a la figura del narrador (novela), el hablante lírico (poema) o a los personajes (drama). Entrar en el pacto de ficción es aceptar una retórica por la que la situación de Enunciación y Recepción que se ofrece dentro del texto, es claramente distinguible de la situación discursiva o comunicativa fuera del texto.

Es un claro precedente el modelo comunicativo de Lotman[185]. Recordemos que I. Lotman y la llamada Escuela de Tartu han trabajado fundamentalmente sobre el concepto de texto aplicado a cualquier fenómeno portador de significado integral. La Escuela de Tartu desarrolla una teoría del texto artístico (no sólo literario) en la cual también es visible la crisis del concepto de "*literariedad*". Lotman (1976) parte de una definición de literatura tanto como código lingüístico y extralingüístico o norma entendida, como proceso psicosocial que califica u otorga una valencia de discurso artístico. Esta valencia es inseparable del proceso social de producción y recepción. Lo más característico de esta línea semiótico-textual es el intento de integrar el estudio de los recursos verbales en una tesis global sobre el funcionamiento del texto literario como signo cultural.

Uno de sus conceptos básicos es el concepto de *sistema modelizador secundario*. Lo fundamental de esta 'Semiótica de la Cultura' para el tema que nos ocupa es que ha integrado en un cuerpo teórico coherente las investigaciones sociológicas sobre la ideología con la semiótica, acabando así con el divorcio que existía entre accesos extrínsecos e intrínsecos. Los conceptos fundamentales en su investigación (*sistema modelizador primario* y *sistema modelizador secundario*) provienen de la semiótica soviética. Para Lotman, el arte es un sistema secundario de modelización, dado que se entiende a la lengua natural como sistema primario de modelización. La relación que se establece entre el sistema artístico como sistema secundario de modelización y la lengua natural como sistema primario significa:

a) que las lenguas naturales son el medio de comunicación más poderoso de la colectividad humana y su primer sistema de signos;

b) que los sistemas artísticos son sistemas secundarios de modelización que se configuran todos ellos sobre el primario.

Define el arte como un sistema de modelización secundario, y la obra de arte como un texto que se construye sobre este lenguaje[186] primario; además advierte el carácter de modelización fundamental que adquiere la lengua natural en el proceso de creación artística:

[185] Ver I. Lotman 1967 y 1970. Puede completarse en Lotman et alteri (1979) y en el caso concreto del discurso lírico, con las aportaciones de I.I. Lévine (1976).

[186] Lotman parte de una definición integral del concepto de **lenguaje**: **"Entenderemos por lenguaje cualquier sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo particular"** (1970: 18)

> **"La lengua construida de este modo modeliza no sólo una determinada estructura del mundo, sino también el punto de vista del observador"** (1970: 31)

Tras esta concepción de las lenguas como sistemas modelizadores, uno de los conceptos más interesantes con respecto a nuestra investigación es el de **punto de vista del texto**, que se define como **"una relación del sistema con respecto a su sujeto"** (1970:321). Lotman logra una definición de sujeto cercana a la posterior de Benveniste (1966 y 1977), y muy cercana a las sostenidas por algunas de las líneas de la pragmática[187]:

> **"Entendemos por 'sujeto del sistema' (ideológico, estilístico, etc.) la conciencia capaz de generar semejante estructura y, por consiguiente, susceptible de reconstruirse al percibir el texto"** (1970: 321)

Sugiere la historia de la literatura contemporánea como un proceso de multiplicación y difusión de las distintas posibilidades del punto de vista, cuyo estudio resulta necesario para la determinación de los diferentes estilos y en este punto concreto se configura como un precedente nítido de nuestro programa de investigación. El punto de vista se configura, por tanto, como un parámetro, fundamental además, para analizar la relación que hemos examinado entre texto de ficción y realidad. En esta línea, podría intentarse (Lotman así lo sugiere) una tipología textual y una tipología de las relaciones extratextuales, entre el texto y su contexto. Lotman, basándose en las tesis de A. N. Kolgomorov, establece una tipología de actitudes hacia el discurso poético tanto para el Autor como para el Lector, teniendo en cuenta que:

> **"la estructura del texto, desde el punto de vista del remitente, difiere en su tipo del enfoque que a este problema da el destinatario del mensaje artístico"** (1970: 43)[188]

Establece dos posiciones para el Autor y dos para el Lector, partiendo de la siguiente terminología:

(H) Entropía del lenguaje artístico:
(h1) Capacidad del lenguaje en un texto de una extensión determinada de transmitir una cierta información semántica (capacidad semántica);

[187] En este sentido, Lotman reconoce su deuda con M. Bajtin, y menciona los trabajos de Uspenski (1972). El concepto de sujeto y de sistema posibilita una concepción dinámica de la estructura del texto, cercana a la del dialogismo bajtiniano: **" (...) es posible una estructura del texto en la cual los puntos de vista no convergen en un centro único, sino que construyen un sujeto disperso compuesto de varios centros cuyas relaciones crean significados artísticos complementarios."** (1970: 322)

[188] Tenemos presentes en nuestro análisis las objeciones efectuadas por W. Mignolo (1978:54 y ss.) en torno a la dificultad de admitir que determinados sistemas artísticos se articulen o modelicen a partir del sistema lingüístico, así como sus reservas a la explicación ofrecida por Lotman en torno a las relaciones entre el lenguaje y el proceso de adquisición del conocimiento.

(h2) Posibilidad de expresar un mismo contenido con procedimientos equivalentes (flexibilidad de lenguaje).

(B) Limitaciones que el discurso impone al texto (ritmo, rima, normas léxicas, estilísticas, etc.).

La entropía del discurso artístico depende de la suma de h1 y h2, siempre supeditada al cumplimiento de que B sea menor que h2. Esta fruición entre información y construcción artística conocida, o mejor, entre el texto y su función en la estructura extratextual del arte, convierte a la estructura del lenguaje del arte en portadora de información. En efecto, las modernas teorías de la comunicación se han encargado de diferenciar con distinto acierto las figuras del autor y del lector. Lotman se adelanta a los planteamientos de la moderna Pragmática literaria, al diseñar la figura del autor como una estrategia[189] generada desde el texto.

Del mismo modo señalaba R. Warning (1979: 330ss) la imposibilidad de definir de modo satisfactorio la ficcionalidad si no es a partir de la duplicación e incrustación del modelo comunicativo (concepto de sistema modelizador secundario en Lotman) y a partir de la aceptación de la hipótesis de que la existencia de un autor (como figura diferenciada del narrador/ actor/ hablante lírico) posibilita el juego de una doble identidad referencia: el "yo" del autor y el "yo" de la instancia que habla en el texto. En efecto, la "ficcionalidad" presupone la existencia de un doble sistema de enunciación (externa o real, e interna o ficticia propiamente dicha). Las relaciones que se establecen entre ambos sistemas comunicativos o de enunciación tienen una naturaleza inestable e histórica, y han ido variando a través del tiempo:

> **"...le discours fictionnel est intégré au même titre que le discours non fictionnel dans une pratique sociale transcendante. Ce genre d'integration peut varier en fonction de l'époque et du genre littéraire. A l'époque de l'art dit préautonome la situation de réception est hautement codifiée en situation d'emploi typifiée (...) quand on définit le discours fictionnel à l'aide de l'opposition entre la situation interne d'énnonciation et la situation externe de réception, il ne fautu pas perdre de vue que cette opposition opère obligatoriement à l'interieur d'une situation historique transcendante et que la relation pragmatique de la fiction ne se réalise que dans cette situation historique transcendante et que la relation pragmatique de la fiction ne se réalise que dans cette situation historique englobant les deux autres."** (Warning 1979: 331)

Como hemos venido señalando para la literatura en general, el sistema comunicativo del discurso poético se caracteriza por un peculiar desdoblamiento de la estructura comunicativa. Así lo explicitaba con claridad el profesor López-Casanova (1994: 59), donde el Emisor y el Receptor, entendidos dentro del ámbito

[189] Para un análisis pormenorizado del concepto de 'estrategia' ver E. Bernárdez (1995: 161-177). En su apartado "10.2.-Estrategias", examina los antecedentes en Enkvist (1987) y plantea el concepto de estrategia lingüística y sus aplicaciones a tipologías textuales.

de la comunicación literaria respectivamente como Autor y Lector empíricos y reales, se desdoblaban en las figuras textuales del Enunciador y el Enunciatario, o mejor, para el caso del discurso poético del Hablante lírico y del Lector Modelo, según un esquema comunicativo muy extendido:

EMISOR→ ENUNCIADOR	ENUNCIATARIO→ RECEPTOR
(Autor) (Poeta)	(Tú lírico) (Lector)

Recordemos que hay un amplio acuerdo en la teoría literaria acerca de la distinción en las figuras del Autor y del Narrador (Emisor y Enunciador textual arriba diseñados), y entre el actor y el narratario, tal y como explicaremos posteriormente. Tanto el autor real como el lector real no son identificables en ningún caso con las figuras narrativas del Narrador y el Narratario, figuras que recubren en el discurso narrativo las del emisor-receptor[190]. El primer presupuesto para una teoría de la ficción literaria en el discurso poético sería considerar el circuito específico de la comunicación que la literatura pone en juego con ese particular proceso de **autentificación**[191]. El emisor de la comunicación literaria es una categoría construida culturalmente y que las distintas épocas han modelizado en los términos de su propia concepción de creación[192]. Considérese la diferencia en nuestra concepción de 'autor' en autores alejados en el tiempo, tales como Gonzalo de Berceo, Rubén Darío o Leopoldo María Panero. El autor es artífice del texto y garante (como *auctoritas*) de su grado de verdad. En sentido estricto, el autor es definido empíricamente en cuanto poseedor de un texto (propiedad intelectual, derechos de autor, etc., ligado a la cultura burguesa tras la magnificación y sacralización romántica). W.D. Mignolo (1978: 47-59) ya advertía que la propia denominación de AUTOR nunca era cubierta

[190] Desde este sencillo esquema, la Actitud Lírica responde al juego de relaciones semánticas que se establecen y patentizan en el plano del enunciado. Tal y como ha establecido la tradición teórica desde K. Bühler (1965) hasta las recientes aportaciones del profesor López-Casanova (1994), es posible establecer una tipifación de esas actitudes básicas entendidas como "modos" en íntima relación con la función del lenguaje dominante en el poema, la patentización pronominal de los participantes en el esquema comunicativo del poema y la ubicación del Hablante Lírico con respecto a la situación comunicativa.

[191] Recordemos que se trata de un circuito complejo que convierte al texto literario en una de las partes de una semiosis de codificación múltiple en el sentido de I. Lotman (1970). En esa semiosis, la categoría de emisor desarrollada por las poéticas textuales no es plenamente pertinente, como tampoco la de destinatario donde se ha producido, como mínimo, el desdoblamiento clásico. Los contextos de situación no son idénticos ya que se trata de un caso ejemplar de comunicación *'in absentia'*.

[192] Ver las aproximaciones de A. Okopien-Slawinska: "El papel del emisor resulta particularmente destacado, y ello no sólo a causa de su irreducibilidad y su presencia en cada situación comunicacional y en cada nivel de la comunicación (intratextual y extratextual), sino también porque de él depende el sistema de los papeles restantes. Porque la entrega del papel del emisor ("yo") determina la asignación de los papeles del receptor ("tú") y de héroe ("él") (...) El sistema de los pronombres personales en el marco del enunciado tiene carácter relacional y ocasional: con cada cambio en la posición del "yo" hablante, establece de nuevo la subordinaciones personales" (1986; 84-85).

totalmente por el concepto o vocablo EMISOR del discurso natural. Hemos de tener en cuenta las aportaciones de la teoría de la ficción literaria en cuanto al complejo circuito semiótico y comunicativo. En efecto, la voz *'autor'* remite a un estatuto especial que singulariza una producción y un modo de circulación de la obra. Se trata de un estatuto de naturaleza histórica y real que en el caso de la poesía española tiene una historia institucional muy particular desde su aparición, cifrada hoy en día a partir de las anónimas jarchas mozárabes. Hemos de entender ese estatuto, por tanto, como una posición jurídica ligada en la actualidad al concepto de propiedad intelectual, derechos de autor, imagen pública, aceptación/rechazo por parte del público, etc. Esta figura del *autor* ha resultado especialmente problemática a partir del estructuralismo, y autores como Foucault o Barthes han puesto en cuestión hasta el hecho de su existencia objetiva fuera de los condicionamientos textuales: así, no sería el Autor el que produce o ejecuta el texto, sino que el texto genera el ente conocido bajo el marbete cultural de 'autor'[193]. El desarrollo de la teoría literaria en la segunda mitad de siglo ha introducido a veces categorías no siempre aceptadas con claridad[194]. Como hemos señalado, la especificidad del circuito de la comunicación literaria ha de plantearse desde la convicción de una comunicación "*in absentia*" de los interlocutores o participantes en el acto comunicativo, propiedad común a una buena parte de lo que se viene entendiendo como "mensajes literales" o comunicación escrita. El Emisor y el Receptor no están co-presentes y ello implica necesariamente un circuito de 'semiosis abierta' según la terminología de C. Segre (1985: 12-13). En ese circuito semiológico es mucho más dificultoso el control de la comprensión que en la comunicación 'en presencia' donde suele funcionar un efecto de '*feedback*'. Es necesario además para el contacto un interés continuado por parte del destinatario. El código es mucho más amplio y complejo que en la comunicación oral habitual, dado que en un poema, por ejemplo, pueden llegar a entrar en juego múltiples códigos culturales. El discurso poético se encuentra siempre en el centro de la experiencia literaria porque es la forma que representa históricamente con una mayor claridad el carácter específico de la literatura, su diferencia con respecto al discurso ordinario de un individuo empírico. Como ha venido señalando la teoría literaria, el discurso poético es 'fabricación'. Escribir un poema es un acto de habla muy diferente del de hablar con un amigo. El orden formal de la poesía contribuye además a que el poema refuerce su carácter de "impersonalidad", entendiendo por tal

[193] J. Culler (1975) en su capítulo "Convención y Naturalización", se centraba en los conceptos de escritura entendida como 'institución' y de la lectura como actividad según las posiciones de Derrida y el estructuralismo francés. Tal y como puede rastrearse en T. Todorov, Poética, Losada, México, 1975, Marie-Claire Ropars "Narración y significado", Contracampo, nº 34, Madrid, 1984; W.C. Booth (1961) y G. Genette (1972), lo que llamamos Sujeto de la Enunciación , equiparable a la categoría de "autor implícito" de W.C. Booth, es una función discursiva que no se corresponde necesariamente con el autor real y empírico.

[194] Es el caso de la distinción entre *Autor real* y *Autor implícito* llevada a cabo originariamente por W. Booth (1961). También en cuanto al proceso de la recepción, ha ocurrido algo semejante con la noción de '*lector implícito'* desarrollada por W. Iser (1976) y que viene a coincidir con la de *Lector Modelo* llevada a cabo por U. Eco (1979) tal y como veremos en nuestro apartado *"2.4.-Las estrategias del lector"*.

el hecho de que el *"yo"* y el "*tú*" poéticos son construcciones puramente textuales[195]. En efecto, el pacto de lectura de un poema impone unas determinadas pautas formales, que afectan al acto de comunicación que tiene lugar:

1) Una especial disposición tipográfica ajena a los modos habituales.

2) Una determinada cadencia fónica y relación rítmica en el proceso de su lectura (aunque ésta se realice de forma interiorizada).

3) Una determinada reiteración regular de elementos (rima).

De hecho, cuando leemos poesía no sólo estamos dispuestos a un especial esfuerzo en el reconocimiento de estas (y otras, téngase presente el caso de los 'poemas visuales') pautas formales, sino también a hacer de ellas mucho más que un ornamento unido a las expresiones comunicativas. La natutraleza de la poesía radica no tanto en el artificio verbal (de naturaleza histórica cambiante), sino en el tipo de lectura que el poema impone a sus lectores:

A) Una actitud de lectura que concede al discurso una preeminencia absoluta.

B) Una preeminencia que viene marcada por un margen de silencio (gráfico o fónico) creado alrededor de esa secuencia, y que aísla al poema como acto y proceso comunicativo con respecto al habla ordinaria. Sería un efecto similar al del telón teatral[196] o el arranque retórico del "*Érase una vez...*" en las narraciones tradicionales.

C) Una expectativa convencional: el tipo de atención y la posición que ocupa el discurso poético como actividad histórica dentro de la institución que conocemos con el nombre de 'literatura'.

En el pacto de ficción del discurso poético, J. Culler establecía una primera convención en torno la distancia y la deixis: la distancia entre la situación comunicativa de enunciación y la de recepción no es sólo una distancia contextual, valorable en cuanto a espacio, tiempo y control de la información. La no-presencia del Emisor confiere 'impersonalidad' y 'libertad' al proceso de recepción[197]. Veamos,

[195] Ver J. Cohen (1966, 1970 y 1979); Dubois et alteri (1970 a y 1970b) y S.R. Levin (1974).

[196] Remitimos a las conclusiones de A. Ubersfield en el "Capítulo VI.-El discurso teatral" (1989: pp. 174 y ss.). En concreto ver el apartado "La condiciones del discurso teatral" sobre ese pacto de credulidad indispensable por parte del público.

[197] Remitimos a la interesante aproximación de Van Dijk (1980), donde se propone aplicar algunos de los resultados recientes de la psicología cognoscitiva al estudio del discurso literario. Estos resultados pertenecen a los procesos de lectura y comprensión del discurso, así como a los modos en que la información textual se almacena y se rescata de la memoria. Van Dijk completa estudios anteriores (1978) sobre la psicología de la elaboración del texto y los procesos mentales de comprensión. Recogemos una pequeña muestra: **"(...) debe señalarse que el discurso literario y la comunicación literaria en general se ajustan a los principios de todo tipo de discurso y comunicación; por lo tanto, estrictamente la naturaleza 'específica' por completo de la llamada 'interpretación literaria', según se postula normativamente en los estadios literarios tradicionales"** (1980: 14). Incide, pues, en la idea ya muy extendida de que no hay estructuras específicamente literarias, sino más bien funciones pragmáticas y socioculturales de la literatura en la interacción comunicativa.

como ejemplo, la diferencia en el uso de los deícticos entre la poesía romántica y la poesía contemporánea. En la poesía romántica los deícticos espaciales, temporales y personales se encaminan a la tematización del discurso en dos direcciones fundamentalmente:

A) La configuración del personaje y su sentimentalidad, generalmente hacia una actitud meditativa o lacrimógena. Valgan los poemas de Coleridge o Wordsworth aducidos por J. Culler, o nuestro ejemplo más cercano de Espronceda[198].

B) La situación ficticia del discurso, la cual debe construirse de modo que tenga una función temática: clave para la interpretación del poema[199].

Por contra, en la poesía contemporánea, el uso de los deícticos se encamina no a clarificar el texto y tematizar elementos sustanciales del contenido, sino a generar ambigüedad para impedir al lector construir o reconstruir un acto enunciativo coherente. De tal modo, es fácil encontrar ejemplos de ruptura de las expectativas lectoras en poemas de Jaime Gil de Biedma o Francisco Brines, con una clara ambigüedad referencial y una obstaculización estratégica de la construcción de un contexto enunciativo funcional. Constituiría un ejemplo paradigmático la serie de *"Poemas para un cuerpo"* de Luis Cernuda, que puede contrastarse con los poemas: "Loca", "Auden's at last the secret is out..." y, por supuesto, "Pandémica y celeste", de Jaime Gil de Biedma. Teniendo en cuenta que, como lectores, nuestro recurso más importante para ordenar y comprender un texto es, desde luego, la noción de 'persona' o 'sujeto hablante', el proceso de lectura se ve especialmente perturbado cuando no podemos construir un sujeto que haga de Fuente de la expresión poética[200]. En efecto, es el sujeto empírico el único que se disuelve, o mejor, se desplaza, trasladado a un modo diferente o impersonal. Por contra, el personaje poético (sea en la narrativa, la lírica o el drama) es una construcción, una función del lenguaje del poema, que aún así desempeña un papel unificador del sujeto individual. Recordemos que hasta poemas que dificultan la construcción de un personaje poético se basan para sus efectos en que el lector proceda a construir una situación enunciativa. Es el caso de Pere Gimferrer en su clásico "Oda a Venecia ante el mar de los teatros"[201].

Una segunda convención del pacto de ficción del discurso poético pudiera denominarse "*expectativa de totalidad o coherencia*". Todo poema se nos presenta con una presunción de continuidad y coherencia semánticas. A lo largo y ancho de la historia de la teoría y crítica literarias encontramos diversas explicaciones en torno al

[198] Sería el caso de poemas como "La entrada del invierno en Londres" (p. 126-132), en José de Espronceda, Poesías líricas y fragmentos épicos, Edición de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1979. Valga también el ejemplo de la actitud global de apóstrofe que encontramos en la poesía de G. A. Bécquer, Rimas, Edición de José Carlos Torres, Madrid, Castalia, 1986.

[199] Ver el análisis de Albert Béguin, en El alma romántica y el sueño (orig. 1939), correspondiente a la obra de Brentano: "Ave Maris Stella", pp. 333-363.

[200] Ver J. Kristeva 1969, 1974 y 1976, cuya huella puede rastrearse en M. Bal (1985).

[201] Ver en W. Booth (1961) su apartado "*Capítulo X.-Los usos del silencio del autor*", pp. 257 y ss.

modo de comprensión de la lectura de los textos literarios en general[202]. Los modos de percepción, procesos cognitivos y de comprensión del texto han sido estudiados por Van Dijk, e incluso hoy en día contamos con brillantes aproximaciones en torno a los procesos de percepción artística del discurso pictórico[203].

La tercera convención giraría en torno al proceso de significación, marcado por los rasgos de descontextualización y despragmatización. Así se podría entender la Retórica como medio y método de interpretación de la obra en cuanto se atribuye sentido a sus componentes formales. Las figuras retóricas, desde el punto de vista de esta convención del pacto de ficción en el discurso poético, son instrucciones para leer el texto y descubrir sus estrategias de significación que pueden afectar tanto al componente pragmático, como al semántico, al morfo-sintáctico y al fónico. Si seguimos los planteamientos del Grupo de Lieja, las figuras le sirven al lector para 'naturalizar' lo que en principio se le ofrece como '*extraño*'[204].

Hemos de tener en cuenta las peculiaridades de la semiosis literaria (C. Segre 1985: 123) y el hecho de que el discurso poético debe ser explicado como un acto de comunicación inserto en el complejo proceso de la interacción verbal (Bajtin 1982 y 1989). La consideración pragmática del discurso poético no puede obviar el nuevo papel diseñado para el concepto de lector y la especial semiosis del proceso de lectura. El concepto de discurso bajtiniano ya incluía en sí mismo un horizonte de comunidad cultural en que autor y lector convergen (o divergen, como ocurre tantas veces en los textos de otras culturas y épocas) y que permite atender cuanto menos a:

a) el universo histórico;

b) un cierto conocimiento y comprensión del acto comunicativo que proporciona la cultura o saber literarios (concepto de competencia literaria);

c) el conjunto de mundos aceptados como posibles en el horizonte semántico-pragmático de autor y lectores (concepto de cultura en Lotman: la cultura es una memoria no hereditaria de la colectividad, pero también un dispositivo estructurador de toda información. Lotman nos recuerda que es imposible separar los textos del sistema cultural al que pertenecen. C. Segre conecta los espacios textuales en una concepción estratificada (1985: 147 ver allí su esquema) y Lotman (1970: 34-40).

Como corolario hemos de concluir que desde una dimensión pragmática del discurso, el texto cobra vida sólo en el momento en que es leído, lo que trae como consecuencia el rechazo del principio de la teoría de la interpretación de que el sentido de un texto es inherente al mismo. El sentido ha de ser buscado en el proceso

[202] Remitimos como punto de partida del tema a R. Barthes (1970, 1972 y 1973), Greimas (1966), Todorov 81974, 1978 y 1987), y especialmente W.C. Booth (1961) en su "Capítulo V.-Emociones, creencias y objetividad del lector", pp. 11-138. Remitimos también a nuestro epígrafe posterior "Las figuras del lector", que viene a completar planteamientos introducidos en J. Mª Calles (1991b).

[203] Ver G.G. Dadamian y D.B. Dondurel (1986). Puede contrastarse esta aproximación con la ofrecida por G. Hartman (1975 y 1992) o Paul de Man (1983 y 1986).

[204] Ver *Groupe Mi* (Grupo de Lieja)(1976), y en concreto los trabajos de J. Dubois (1970a y 1970b); P. Minguet (1980) y J.M. Klinkenberg (1981).

que constituye el **acto de lectura**. Entre texto y lector se da una relación de cooperación: el reconocimiento de una acción doble en la fijación del sentido de una obra a través del proceso de lectura, constituye la base de la noción de texto[205].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[205] W. Iser (1975 y 1979a) desarrollará dos conceptos: **indeterminación y espacio vacío**. El texto literario se caracteriza por su especial modo de relación con la realidad frente a otro tipo de textos (puesto que no es una copia o reproducción de la realidad): son textos ficticios; y es propio de lo ficticio un cierto grado de indeterminación que deberá reconstruir el lector. Ver análisis de textos concretos en W. Iser (199b y 1979c).

2.2 LA ENUNCIACIÓN EN EL DISCURSO POÉTICO.

2.2.1 El concepto de Enunciación[206].

La historia del concepto de enunciación parte de los análisis de R. Jakobson[207] y E. Benveniste. Ambos se plantean la reflexión sobre la enunciación a partir del fenómeno lingüístico de la **deixis**.[208]. La primera formulación de la enunciación como instancia de la discursivización de la lengua saussuriana corresponde a E. Benveniste, quien la concibe como una instancia de mediación entre la lengua y el habla. La enunciación es el proceso y también el lugar en donde el sujeto ejerce su "*competencia semiótica*"; es también el *"ego-hic-et-nunc*" de la situación discursiva cuyo rasgo principal deriva de la intencionalidad de comunicar por parte de un sujeto hablante que se constituye como tal en ese proceso[209].

[206] Una bibliografía básica podría estar constituida por J.L. Austin (1962), E. Benveniste (1966 y 1977); J. R. Searle (1969 y 1978); O. Ducrot y T. Todorov (1972). Igualmente habría que añadir los dos números de la revista 'Langages' coordinados por T. Todorov: nº 13 (1969) y nº 17 (1970). A este panorama clásico habría que añadir las recientes aportaciones de A. Joly (1987), G. Genette (1977 y 1993) y P. Bange (1992). En el contexto hispánico conviene señalar las aportaciones de J. Oleza (1979a, 1979b y 1981), J. González Requena (1987) y S. Reisz de Rivarola (1987). Cotejar con los planteamientos que establece A, Ubersfield (1989), en "La enunciación teatral", pp. 175 y ss. : "Más que ningún otro el texto teatral es rigurosamente dependiente de las condiciones de enunciación; no se puede determinar el sentido de un enunciado teniendo en cuenta únicamente su *componente lingüístico*; hay que contar con su *componente retórico*, ligado a la situación de comunicación en que es emitido" (p. 175). Como referente básico, ver la entrada "enunciación" en Greimas/Courtés (1979), pp. 144-146.

[207] Ver R. Jakobson (1974 y 1983), que puede completarse en O. Ducrot (1972 y 1984); J. Lozano et alteri (1982) y el fundamental análisis sincrético de A. Joly (1987). Las aportaciones principales de Jakobson en este apartado podemos localizarlas en su artículo fundamental "Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso" , pp. 307-332 (1974), donde establece el doble funcionamiento del Mensaje y del Código en los procesos de transitividad y reflexividad, y donde acaba señalando como categorías verbales que hacen referencia al proceso de la enunciación: la persona (conmutador designador que implica a los participantes), el modo (conmutador conectador), el tiempo y el testificante.

[208] Jakobson explicaba los ***shifters***, o conmutadores, o deícticos, como símbolos-índices que se caracterizan funcionalmente por su reenvío obligatorio desde el código al mensaje, e implican una referencia al proceso de la enunciación, que Jakobson distingue del objeto o materia enunciada. La **deixis** puede definirse como la localización e identificación de la personas, objetos, procesos, etc., de que se habla por relación al contexto espacio-temporal creado y mantenido por el acto de enunciación. Ver ahora J. Lyons (1980: 61) y S.C. Levinson (1983).

[209] Como señalan Ducrot y Todorov: **"La producción lingüística puede considerarse como una serie de frases, identificada sin referencia a una determinada aparición de esas frases (que pueden ser dichas, o transcritas con escrituras diferentes, o impresas, etc.), o como un acto en cuyo transcursos esas frases se actualizan, asumidas por un locutor particular, en circunstancias espaciales y temporales precisas. Tal es la oposición entre el enunciado y la situación de discurso, a veces llamada enunciación. Sin embargo, cuando se habla lingüísticamente de enunciado se toma este término en un sentido más estricto (....) En otros términos, lo que la lingüística retiene es la huella del proceso de la enunciación en el enunciado. Los aspectos**

Benveniste desarrolla de manera orgánica, a lo largo de una serie de trabajos, su concepto de "**enunciación**", partiendo de la base de que el estudio de la enunciación debe considerar tanto al acto en sí mismo como a las situaciones en que se realiza y sus instrumentos formales. La enunciación es un complejo proceso discursivo que incluye: el proceso en sí mismo, el acto de apropiación de la lengua por un locutor y el proceso dialógico (que presupone siempre un receptor)[210]. En uno de sus trabajos básicos (*"Estructura de las relaciones de persona en el verbo")* nos recuerda que la explicitación de las relaciones de persona en el verbo se articula sobre la oposición '*Yo/tú'*. Ambas se implican mutuamente y delimitan exteriormente el campo de la tercera persona o no-persona, que se configura como un espacio textual multifuncional y aparentemente neutro. La relación '*Yo/tú'* establece **la correlación de subjetividad** de modo simétrico, frente a la asimetría de la oposición "*Yo-tú"/"El*". Si la correlación de subjetividad inunda el espacio funcional (supuestamente semantizado) de *"El*", desaparece también la correlación subjetividad/objetividad. Sus estudios en torno a la enunciación ponen en evidencia, por lo tanto, los mecanismos de expresión de la subjetividad a través del lenguaje, elemento fundamental para nuestro estudio de la modalización en el discurso poético.

La poesía contemporánea trabaja sobre esa disolución de la oposición a raíz de su intento de subjetivizar no sólo el enunciado, sino todo el nivel de la enunciación. La subjetividad es esa capacidad del locutor de plantearse como sujeto, y una investigación sobre la subjetividad en el lenguaje, sería una investigación sobre la capacidad y posibilidades (con sus transformaciones) del locutor de plantearse como sujeto. Esa instalación de la subjetividad en el lenguaje, crea, según Benveniste, la categoría de la persona. En todo caso, el elemento central del sistema indicial es el pronombre /yo/, que para Benveniste significa **"la persona que enuncia la actual situación de discurso que contiene /yo/"**[211]. Cada *yo* sólo puede ser identificado a partir de la situación de discurso que lo contiene. Por tanto, la situación a la que se refiere es una realidad de discurso. Ese *yo* que para Jakobson era un protagonista o personaje del enunciado que se identificaba con el agente del proceso de enunciación ("Código" y "mensaje"), para Benveniste es el individuo que enuncia la presente situación de discurso que contiene la situación lingüística *yo*. "*Yo*" es por tanto, en primer lugar, el sujeto del enunciado, y en segundo lugar, de la enunciación, aunque en muchos casos puede no identificarse con ese sujeto de la enunciación. */Yo/*

lingüísticos de la enunciación nunca han sido el centro de atención de los lingüistas; de allí cierta vaguedad terminológica en los estudios que se les han consagrado" (1972: 364).

[210] Conviene tener presente, tal y como señalan Greimas/Courtés que: "El aporte innovador de Benveniste ha dado lugar, es cierto, a numerosas exégesis, de orden metafísico o psicoanalítico, todas las cuales exaltan la reaparición inesperada del sujeto y permiten rechazar la concepción 'anónima' del lenguaje considerado -y aún sin considerar- como un sistema colectivo de coerciones" (1979: 144).

[211] Son fundamentales para nuestra investigación los siguientes artículos de E. Benveniste, a los que nos remitimos en las notas siguientes: "Estructura de las relaciones de persona en el verbo", "La naturaleza de los pronombres", "De la subjetividad en el lenguaje" (1966) y "El aparato formal de la enunciación" (1977).

y /*tú*/ forman la correlación de subjetividad, y ambas personas se oponen conjuntamente a la no-persona, /él/, que en sí misma no designa nada ni a nadie, y es la única forma pronominal mediante la cual se puede predicar verbalmente una cosa. Es esa necesaria y constante referencia a la situación de discurso lo que une el par /yo-tú/ a la serie de los deícticos (o **shifters**, en Jakobson). Los deícticos forman el sistema de referencias internas a cada situación de discurso cuya clave es /yo/ y definirán al individuo mediante la construcción lingüística particular de la que se sirve cuando se enuncia como hablante. La serie de los deícticos formaría el primer término de toda una serie de oposiciones del tipo: 'ahora/entonces', 'aquí/allí', etc., donde los términos segundos sitúan el proceso del enunciado respecto a otro proceso del enunciado. Pasaríamos de la relación deíctica que pone en relación el discurso con la realidad extralingüística, (Enunciación / Enunciado), a la anafórica donde las referencias y relaciones se establecen de modo interno, entre elementos pertenecientes al enunciado (Enunciado / Enunciado). El rasgo común a toda esta serie de signos es que su función localizadora (pueden identificar referencialmente a una persona, un momento en el tiempo o un lugar en el espacio de la enunciación o del enunciado), se da exclusivamente en situaciones de comunicación oral, y en todo tipo de textos son usados, junto con las otras formas enunciativas, para construir situaciones de enunciación representadas[212], para permitir a los actores modular de diversas formas su participación en el enunciado, crear tiempos y espacios superpuestos, e indicar relaciones interlocutivas[213]. La lengua combina, pues, dos modos distintos de significación: a) el modo semiótico, que afecta al signo lingüístico; y b) el modo semántico, que afecta al universo del discurso, al mundo de la enunciación. Benveniste entiende por *discurso* el acto mismo de producir el enunciado, y no el texto del enunciado, y por enunciación ese proceso de apropiación individual de la lengua:

[212] Este rasgo diferenciaría los deícticos de los anafóricos. Los elementos deícticos vendrían conformados por todas aquellas categorías que se refieren a la persona, al tiempo y al espacio. El problema de la localización deíctica respecto a la enunciación, que se plantea de modo más claro en la comunicación oral, resulta menos transparente, tal y como hemos visto, en la comunicación escrita, donde los dos polos de la comunicación no comparten un mismo contexto, o mejor, donde es el propio texto el que genera y mantiene el propio contexto.

[213] Como observa C. Peña-Marín, la observación de estos elementos de la lengua que no poseen un sentido pleno sino es actualizados en una situación de discurso ha tenido importantes consecuencias teóricas: **"Ha legitimado el estudio, desde la lingüística, de la lengua en relación con sus condiciones de uso, dado que sin éste los propios elementos de la lengua no podían recibir una definición. Este cambio de perspectiva condujo a los estudiosos del lenguaje, incluido el propio Benveniste, a observar que otros elementos de la lengua, además de los deícticos propiamente tales, precisaban una referencia a su uso: Benveniste señala los tiempos verbales, la interrogación, la intimación, etc., como formas lingüísticas derivadas de la enunciación.".** Apud J. Lozano et alteri (1982:99). **J. González** Requena (1987), siguiendo a Benveniste, critica la diferenciación greimasiana entre **enunciador** y **narrador** (entendidos respectivamente como "destinador implícito de la enunciación -o comunicación-" y "actante instalado explícitamente en el discurso"), así: **"Postular en estos casos un sujeto implícito diferente del explícito sólo puede tener un sentido: postular un sujeto productor del discurso, negarse a aceptar, en la línea que pasa por Saussure, Freud, Benveniste y Lacan que no hay sujeto anterior al Lenguaje."**

"El locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos, por un parte, y por medio de procedimientos accesorios, por otra."(1977:84-85)

Ya encontramos el planteamiento de la inexistencia de un "sujeto productor" del discurso, frente a la concepción de Benveniste de "sujeto producido" en el discurso. Él habla de 'enunciación' y no de 'sujeto de la enunciación'. Para Benveniste la enunciación es un proceso productivo en el que se convierte el lenguaje en discurso (1966: 175), pero carente de sujeto, ya que se entiende que el sujeto es engendrado como efecto de sentido dentro del discurso. Toda enunciación implica un *alocutario* (como figura simétrica en la polaridad comunicacional del locutor) y una referencia (a sí misma o al mundo). La teoría de la enunciación en Benveniste conduce al reconocimiento de tres factores en juego: el discurso, el sujeto y la enunciación. El **Discurso**[214] se entiende como un producto producido en el proceso de la enunciación en el que un 'mundo' invocado y ausente es puesto en relación con el lugar de un sujeto. El **sujeto de la enunciación** sería el lugar producido en el discurso por el proceso de la enunciación. La **enunciación** sería un proceso carente de sujeto, desencadenado por el entrecruzamiento del hablante con el Lenguaje. Desde el punto de vista de la comunicación, emisor y receptor son meros polos del circuito de transmisión de información. Desde el punto de vista del discurso, el sujeto emerge como subjetividad a través de una serie de marcas que dejan su huella en el proceso discursivo entendido como un proceso de interacción comunicativa complejo. Estas marcas se darían, según Benveniste[215], en cuatro dimensiones:

1) Emergencia de los indicios de persona: yo/tú.

2) Emergencia de los indicios de ostensión: los pronombres.

3) El paradigma de las formas temporales (pues la temporalidad es una categoría que surge directamente de la enunciación).

4) El paradigma de las formas espaciales.

La enunciación fija su cuadro figurativo en el **diálogo**. El concepto de sujeto productor del discurso se une a la observación de su presencia en su propio discurso, que es a la vez el espacio en el que se construye y aparece el sujeto. Este sujeto interesa en dos dimensiones, en cuanto se presenta (re-presenta) a sí mismo, y en cuanto ejecuta el conjunto de operaciones que constituyen el texto. Benveniste había previsto estudiar el sujeto como entidad discursiva (lingüística de la enunciación) y como modo de acción (pragmática). Sin embargo, sus estudios se centran en el primero de los aspectos, quedando la segunda dimensión relegada a algunas

[214] No deja de ser significativo en cuanto a la complejidad y dificultad que entraña la definición del término 'discurso', el hecho de que en obras como el *Dictionnaire...* de Ducrot y Todorov (1972) no encontremos ni una sola definición del término "discurso", pero sí entradas en forma de artículos como: "partes del discurso", "el discurso de la ficción", "tiempo del discurso" o "situación de discurso".

[215] Ver "El aparato formal de la enunciación" en E. Benveniste (1977).

observaciones en torno al problema de los performativos[216]. En cuanto a la modalidad, anota que incluso lo es la mera aserción, en el sentido de que apuntaría a comunicar una certidumbre y sería la manifestación más común de la presencia del locutor en la enunciación. Es decir, el no marcar una actitud respecto a lo que se enuncia es ya una actitud atribuible al sujeto enunciador[217]. Señala básicamente dos modalidades de enunciación:

a) Subjetiva, aquella que explicita las marcas del sujeto que dice hablar.

B) No-subjetiva, aquella en donde se borran las marcas de dicho sujeto.

Las actuales posiciones de la Pragmática literaria serían impensables sin estas reflexiones, que fundamentan nuestra comprensión del proceso de enunciación en el discurso poético.

Quizá una de los últimas aportaciones dentro del ámbito epistemológico de la teoría de la enunciación sea la llevada a cabo por O. Ducrot[218], quien parte de la impugnación del postulado de que un enunciado a solas hace oír una única voz. Toma como referente a Bajtin y su concepto de "*polifonía*", pero apuntando que:

---

[216] Cf. "La filosofía analítica del lenguaje" y "Los verbos delocutivos" en E. Benveniste (1966).

[217] Recordemos que E. Coseriu trata el tema de la identidad entre lenguaje y poesía en "Tesis sobre el tema Lenguaje y Poesía" (1968), donde, a través de la determinación de las funciones del signo lingüístico concreto (en un "discurso" o en un "texto") establece las diversas y posibles relaciones del signo: **"el lenguaje poético no puede interpretarse como reducción del lenguaje a una supuesta "función poética", ni tampoco como lenguaje ulteriormente determinado (lenguaje más una supuesta función poética" (1968:203) .** Coseriu niega la definición de la poesía como desviación con respecto al lenguaje corriente y critica la ineficacia de la estilística desviacional. Coseriu es uno de los pilares fundamentales - junto con Benveniste- en el paso de la concepción saussureana de la lengua como sistema a la lengua como proceso, esto es, el discurso. En este paso de la **langue** a la **parole**, cabe reseñar la insistencia de Coseriu en trabajar desde una lingüística del hablar, siendo incluso el precursor, en 1956, del término ***Lingüística del Texto***. Coseriu insiste en el concepto de lenguaje como actividad, y concibe lengua y habla como realidades interrelacionadas. De esa mediación, en la que se produce toda una serie de transformaciones, entre **langue** y **discourse**, se ocupará la lingüística de la enunciación. El discurso se genera, pues, en el acto de lenguaje llamado enunciación, que creará el propio contexto del discurso. De este modo, puede llegar a concebirse como la componente pragmática del discurso. Este paso en la teoría semiótica, desde la frase al texto, es todo un cambio cualitativo que ha acabado por generar una disciplina particular, hoy generalmente conocida bajo el marbete de Lingüística del Texto.

[218] Ver O. Ducrot (1972) y especialmente el apartado "Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación" en O. Ducrot (1984: pp. 175 y ss.). Dentro de la misma línea epistemológica, también para T. Todorov (1972 y 1976) falta una historia y definición del concepto de "literatura", que actualmente tiene únicamente una certeza institucional, y no estructural. Desde su punto de vista, serían discutibles tanto la noción de "imitación" como la de "literariedad". Del mismo modo, habría que hablar de Tipos de Discurso en cuanto 'usos del lenguaje'. Reducida la literatura a un sistema de géneros, éstos son definidos como la codificación de propiedades discursivas, y esta definición es idéntica a la de un acto de lenguaje. Un discurso (considerado como un conjunto de enunciados) es un acto de lenguaje. La relación acto de lenguaje/género literario da lugar a tres posibilidades: 1) El género coincide con un acto de lenguaje que tiene también una existencia no literaria; la diferencia entre uno y otro es, pues, mínima. 2) La diferencia entre acto y género es grande: la novela. 3) El género no deriva simplemente de un acto de lenguaje. Por ejemplo, el soneto es un género literario, pero no hay un acto de lenguaje específico que sea "sonetear".

> **"(...) esta teoría de Bajtin se aplicó siempre a textos, es decir, a series de enunciados, y nunca a los propios enunciados que componían esos textos."**(1984: 176)

Ducrot parte de la tesis de que todo enunciado aporta consigo una cualificación de su enunciación[219], cualificación que constituye el sentido del enunciado. Tras distinguir entre *Frase* y *Enunciado*, incide en el concepto de enunciación y constata la necesidad de un concepto de enunciación que no encierre, desde el inicio, la noción de sujeto hablante[220]. Para Ducrot, el sujeto de la enunciación no es un concepto unitario, sino que cabe distinguir entre enunciador y locutor:

1) El **locutor** (o locutores) es el responsable de un enunciado, es un ser de discurso y puede ser distinto del autor empírico.

2) El **enunciador** (o sujeto hablante) es la persona empírica, de existencia real. A su vez, distingue dentro del concepto de **locutor** dos tipos: (a) el locutor como responsable de la enunciación, y b) (el locutor como ser del mundo, distinto del sujeto hablante (que no "dice" sino que "hace").

Si recapitulamos lo expuesto en este subapartado, constataremos que la aportación central de Benveniste viene de su concepto de **enunciación**. Benveniste amplía considerablemente la noción de **shifter** jakobsoniana y funda una nueva concepción de lenguaje como hecho social basado en la interlocución. Es necesario considerar la perspectiva que abre el concepto de enunciación para la comprensión del funcionamiento del texto literario y de su complejo proceso comunicativo. La enunciación es precisamente ese acto, proceso o acontecimiento lingüístico que da lugar a la producción de un enunciado al tiempo que lo sitúa en el espacio, en el tiempo y en la intersubjetividad concreta de un yo y un tú que se relacionan a través de un proceso de comunicación con unas muy particulares características. Es necesario además considerar, desde el punto de vista textual, todos los elementos que marcan las circunstancias de la enunciación: pronombres, deícticos, presuposiciones, citas, elementos anafóricos, elementos de intertextualidad, etc. Este proceso de enunciación no tiene una dirección única (E } R), sino que se realiza a través de una

[219] El concepto de 'Enunciación' puede presentar tres acepciones: a) puede designar la actividad psicofisiológica implicada por la producción del enunciado; b) el producto de la actividad del sujeto hablante (y sería identificable, por tanto, con el concepto de 'enunciado'); y c) el acontecimiento constituido por la aparición de un enunciado. Es frecuente el uso indiscriminado y la confusión, en la teoría y crítica contemporáneas de estas tres acepciones.

[220] Diferencia la **significación** (entendida como la capacidad de interpretación de un enunciado) del **sentido** (entendido como descripción de la enunciación). El objeto de su concepción polifónica del sentido es **"mostrar cómo el enunciado señala, en su enunciación, la superposición de varias voces"** (1984: 207). También A.J. Greimas reclamaba en 1976 la necesidad de: **"(...) determinar el estatuto y el modo de existencia del sujeto de la enunciación."** (1976: 28). Greimas considera la Enunciación en su dimensión de enunciado que comporta otro enunciado en calidad de actante-objeto, y en el plano semántico propone distinguir entre el sujeto que habla de su propio ser, el que habla de su propio hacer y el que habla de la finalidad de su decir, configurando un posible punto de partida para una clasificación semántica de las isotopías enunciativas.

interacción entre los interlocutores, que se pone en marcha desde y en el texto, lo que supone que funcionan tanto el código lingüístico como un código cultural más amplio que afecta a lo que podríamos llamar la 'competencia comunicativa y literaria' del lector[221].

2.2.2 El texto como intercambio social de sentido.

Un paso más en la consideración del funcionamiento del proceso de la enunciación en el lenguaje puede extraerse del modelo comunicativo de M.A.K. Halliday donde encontramos una brillante formulación del concepto de texto como intercambio social de sentido[222]. Según Halliday el texto debe ser entendido dentro del marco de un intercambio social de sentido; lo considera en su significación más general como un hecho sociológico, como un encuentro semiótico a través del cual los significados que constituyen el sistema social se intercambian. El texto es la forma lingüística de la interacción social; se puede decir que toda comunicación verbal se desarrolla bajo la forma de un intercambio de enunciados, es decir, bajo la forma de un diálogo. El texto viene caracterizado por ser interacción, intercambio comunicativo. Resulta enriquecedora su visión al entender el lenguaje en función de su uso, sin dejar de considerar la necesidad de combinar los enfoques estructuralistas y funcionalistas.

Parte de la noción de acto de habla, considerándolo como una selección simultánea de entre un gran número de opciones interrelacionadas, las cuales representan el *"potencial de significado"* del lenguaje. Hablar supone optar, y considera que el sistema de opciones disponibles se identifica con la gramática de la lengua. El hablante, o el escritor / autor literario en el caso que nos ocupa, lleva a cabo sus elecciones dentro de este sistema, no en el vacío, sino en el contexto de las situaciones de habla. Si realizamos la traslación al discurso literario de sus apreciaciones lingüísticas, comprobamos que dicho *autor literario* podría ser entendido no como un genio creador de estilo inimitable, sino más bien como un estratega que establece una serie de procesos de interacción a partir de elecciones en

[221] Recordemos que el concepto de 'competencia' procede de la lingüística y fue introducido por N. Chomsky. Designa la capacidad de asociar un significado a una estructura, sea lingüística, literaria, etc. La competencia supone una doble capacidad, la de emitir y comprender, comunes al emisor y receptor. La competencia comunicativa se adquiere en un contexto histórico-social, y se ejerce en ese mismo contexto. Esta competencia comunicativa implica una competencia social que regula la actuación en determinada situación concreta histórica y social. El concepto de competencia comunicativa debe establecer la conexión entre lengua (expresión), pensamiento y sociedad. Estos dos últimos elementos eran excluidos por Chomsky. La competencia literaria es una variante de la competencia comunicativa, varía según la formación y educación recibida por el escritor y por el lector. La sintonización literaria entre ambos es producto de múltiples factores: educación académica, afectiva, emocional; experiencia estética, gustos de la época, etc. Cf. Fishman (1972); Chomsky (1957); Van Dijk (1972 y 1977a) y V. Aguiar e Silva (1980).

[222] Muy especialmente sus posiciones en M.A.K. Halliday, "Estructura y función del lenguaje" en Nuevos horizontes de la lingüística, VV.AA., Madrid, Alianza, 1975 y El lenguaje como semiótica social, México, F.C.E., 1982

el sistema lingüístico. Halliday entiende que los actos de habla comportan el ejercicio creativo y repetitivo de opciones en situaciones y medios sociales y personales. La teoría de los actos de habla se convierte en un marco de referencia para analizar las intenciones del hablante y la forma en que las pueden deducir los oyentes. Lo novedoso en Halliday es su consideración de que el paralelismo entre tipo de frase y función de lenguaje (deducible del paradigma jakobsoniano), no puede mantenerse[223]. Hay tres factores que determinan un texto: la estructura genérica, la estructura textual (temática e informativa) y la cohesión. Pero este texto es entendido por Halliday como un proceso continuo de elección semántica, puesto que no es concebible el significado sino como sucesión de opciones. En las aproximaciones de Halliday, el término que se repite es **interacción**. El entorno del texto es el contexto de situación (constructo semiótico organizado en torno a los conceptos de **campo, tenor y modo**, entendidos respectivamente como la actividad generadora del texto, las relaciones de papel de los participantes y los modos retóricos -también organización simbólica-, que éstos adoptan). Estas variables situacionales están vinculadas, respectivamente, con los componentes *ideacional*, *interpersonal* y *textual,* pertenecientes al sistema semántico, que resulta entonces el privilegiado en el sistema lingüístico. Por ello, en todo texto tenemos tres componentes: a) algún tipo de acción social, b) una relación de papeles, y c) una organización simbólica. De tal modo, tendríamos el significado (a) como contenido, (b) como participación y (c) como textura. Todo este proceso viene regulado por el registro, entendido como un proceso bidireccional entre la estructura semántica y la estructura social. Es posible entender, pues, la naturaleza del lenguaje en dos direcciones*: el lenguaje como institución y como sistema*. En la concepción del lenguaje como institución, se apunta hacia la organización en dialectos sociales y registros. En el lenguaje como sistema, se atiende a su organización en componentes funcionales. Pero, por encima y más allá, de estas dos dimensiones, Halliday entiende el lenguaje como semiótica social, **el lenguaje en el contexto de la cultura como sistema semiótico.** Algunas funciones del lenguaje no se pueden emparejar con tipos de frase ni siquiera de forma superficial. Incluso delinear las funciones del lenguaje atendiendo a un conjunto de intenciones comunicativas, resulta un planteamiento restringido, al estar basado en la suposición de que toda actividad lingüística tiene como función subyacente la comunicación de algo a algún oyente. La aportación de M.A.K. Halliday estriba fundamentalmente en una nueva comprensión de la naturaleza del texto (y del texto

[223] En cuanto a la relación de su teoría de las funciones del lenguaje con paradigmas anteriores, como el de K. Bühler o R. Jakobson, recordemos que Bühler (1965) no intenta explicar la naturaleza del sistema lingüístico en términos funcionales. Es el mismo Halliday quien explica la relación entre el marco funcional de Bühler y el suyo propio: **"Mi propia función ideacional corresponde muy cercanamente a la función representativa de Bühler, salvo que dentro ella yo quiero introducir una distinción más entre experiencia y lógica, que corresponde a una distinción fundamental dentro del propio lenguaje. Mi propia función interpersonal corresponde más o menos a la suma de las funciones conativa y expresiva de Bühler, porque éstas no se distinguen del sistema lingüístico. Luego, yo necesito añadir una tercera función, es decir, la función textual, que no encontrará usted ni en Malinowski ni en Bühler, ni en ningún otro autor, porque es intrínseca al lenguaje: es la función de crear texto que tiene el lenguaje, de vincularse a sí mismo con el contexto: con la situación y el texto precedente."** (1978)

literario en particular). En especial, lo que el llama "*componente textual*", que incluye los recursos del sistema lingüístico específicamente creadores de texto. Además, Halliday prevé ya el componente genérico (la forma que posee un texto como una propiedad de su género). Esta estructura genérica determina aspectos como la extensión, el tipo de participantes, etc.; y aparece como un componente integrado dentro del contexto de situación, exterior al sistema de la lengua:

> **"La estructura genérica es exterior al sistema lingüístico, es el lenguaje como proyección de una estructura semiótica de nivel superior; no se trata simplemente de una característica de los géneros literarios: en todo el discurso, incluso en la conversación espontánea más informal, hay una estructura genérica."** (1978: 176)

Son además valiosísimas sus apreciaciones sobre la **situación** del texto literario. En general, Halliday afirma que la situación de todo texto escrito suele ser compleja. Sin embargo, nos advierte de que la complejidad no es una característica intrínseca de los textos escritos, y de que no todos los textos literarios (sean, por ejemplo, los relatos de ficción) son complejos debido a su carácter escrito. La complejidad viene no de la oposición entre escritura y oralidad, sino que la complejidad del entorno de un texto escrito proviene más bien de las funciones semióticas a las que se asocia típicamente la escritura. En todo texto narrativo (y, por extensión, en todo texto literario), el campo del discurso se sitúa en dos dimensiones: a) el acto social de la narración, y b) los actos sociales que constituyen el contenido de la narración. Tanto las aportaciones examinadas de Lotman como las de Halliday inciden en la existencia de una dimensión de interacción en el lenguaje, donde el concepto de hablante y/o autor muestra su naturaleza reversible[224].

Continuador de los planteamientos de Halliday, G. Leech[225] propone el funcionalismo (por oposición al formalismo) como un estudio de las relaciones entre lo que es lenguaje y lo que no (crítica del modelo jakobsoniano). Quiere llevar a cabo una lectura funcionalista del hecho literario:

---

[224] Ver ahora su ensayo "El lenguaje y el orden natural" ,M.A.K. HALLIDAY (1978), donde se centra en el tema del orden a partir del lenguaje, y estudia los conflictos entre el orden natural (al que pertenece la lengua) y el orden social. Reflexiones sobre las relaciones entre cambio lingüístico y cambio social. Entiende la lengua, en tanto que semiótica social, como un sistema abierto y dinámico, probabilístico y caracterizado por la metarredundancia (p. 151). Reflexiones sobre estilos de lengua, y sobre las consecuencias de la aparición de la escritura (p. 158) y sus relaciones con el habla.

[225] Recordemos que en una de sus primeras publicaciones, G. Leech, Principles of Pragmatics (1983), organiza una propuesta pragmática sobre la separación entre una Retórica interpersonal y una Retórica textual, donde la voz 'Retórica' está siendo utilizada como sinónimo de comunicación intencional. El término 'retórica' se extiende a toda situación de habla en que se pueda apreciar una orientación intencional y por tanto resulta prácticamente equivalente al de comunicación. Ver la crítica de José Mª Pozuelo Yvancos en su "Capítulo VII.-Retórica General y Neorretórica" (pp. 181-211 (1988a). Una de sus tesis básica estribaría en la convicción de Retórica y Pragmática vienen a contactar en que ambas proponen el lenguaje como vehículo de actuación sobre el receptor.

> **"Dentro de esta estructura, la poesía (o la literatura: no hace falta distinguir aquí entre estos dos términos) es definible como el tipo de texto en el cual la función poética es dominante sobre las demás"** (1983: 86).

Desarrolla un nuevo concepto de función a partir de dos características:

(A) Cree que admitir la poli o multifuncionalidad sirve para superar la llamada "falacia del lenguaje poético".

(B) Señala una importante interconexión entre función y significado.

Siguiendo a Grice[226], se trataría del significado entendido como la intención del hablante de que el enunciado produzca algún efecto en una audiencia por medio del reconocimiento de su intención. Realiza un estudio comparativo de los esquemas comunicativos de Bühler, Richards, Jakobson, Popper y Halliday. Es muy interesante su lectura de las tres funciones de Halliday:

> **"Una obra de ficción se puede considerar como un texto -como un objeto lingüístico formado simplemente por palabras dispuestas en un orden especial sobre la página-; y también se puede considerar como una representación de una realidad -o más bien, en el caso de una ficción, de una realidad fingida-. El texto es el medio de transmitir esa realidad fingida al lector (...) El discurso es la labor de la ficción en su sentido más amplio, como transacción entre el autor y el lector que subsume los diversos subdiscursos (por ejemplo, los discursos de los personajes de ficción) que puede contener, incluida la actitud del autor respecto a determinados elementos de la ficción o respecto al lector"** (1983: 90-91)

De tal modo sería posible establecer una trama de funcionamiento de las diversas funciones y los niveles sucesivos de Discurso, Representación y Texto:

[226] Cf. P. Bange (1992): "1.2 Analyse du discours et analyse conversationnelle", pp. 15-22.

[1]---------- DISCURSO----------[6]
(función interpersonal)
[2]----------REPRESENTACIÓN---------- [5]
(función ideacional)
[3]----------TEXTO ---------- [4]
(función textual)

Su intento acaba convergiendo en una concepción funcional de la Retórica[227] como ciencia del lenguaje:

> **"Un modelo funcional del lenguaje debe asociarse naturalmente a una modelo funcional del uso del lenguaje, o lo que es lo mismo, con una teoría de la retórica"** (1983: 91)

Cada uno de los planos tiene, por tanto, su retórica particular; hay una retórica interpersonal, una ideacional y una textual. Toma el *Principio de Cooperación* de Grice[228] (1975, 1978 y 1981) como ejemplo modélico de retórica ideacional (con sus máximas de informatividad, veracidad, pertinencia y claridad). La retórica interpersonal (Emisor/Receptor) contiene máximas de cortesía, así como reflexiones de segundo orden sobre la cortesía o descortesía, tales como la ironía y la guasa. La retórica textual contiene máximas de buen comportamiento del texto tales como la convergencia en el final, economía y claridad expresivas. Hemos de tener presente el hecho de que el emisor no ha de obedecerlas necesariamente:

[227] Recordemos que Pozuelo Yvancos (1988a) distingue al menos tres momentos históricos en las recientes acepciones generales dentro del campo epistemológico recogido bajo el marbete "Retórica": a) 1958. Ch. Perelman y la escuela de Bruselas; b) 1965. El estructuralismo crítico (Cohen, Todorov, Genette y el grupo de Lieja...); c) 1980. Retórica General Textual, donde se combinan distintas posibilidades, desde la Retórica como horizonte indeterdisciplinar de los estudios humanísticos, a la Retórica General como ciencia textual de índole universal, o como disciplina de consenso para la superación de la "crisis de la literariedad". Cf. "Cap. II.-Teoría de los géneros y poética normativa" (1988b: 181 y ss.).

[228] El concepto de principio de cooperación en Grice está relacionado con el de implicatura convencional (codificada en el nivel de la lengua) y conversacional (codificada en el nivel del discurso).H. P. Grice se sitúa en el terreno de la pragmática no semántica. Su concepto de "principio" se opone al de regla; es un concepto más borroso y menos formalizable, por lo que suele ser malentendido. Es una tendencia que no pretende ser universal, sino que se sabe condicionado a los elementos culturales. Normalmente se aplica a la conversación, entendida ésta como cualquier tipo de discurso donde haya emisores y receptores con unas reglas. Grice entiende la conversación como el prototipo de intercambio comunicativo, teniendo en cuenta que no necesita intercambio de interlocutores, sólo que aparezca patentizado un receptor. Sus conceptos básicos son intercambio comunicativo, interacción, estrategia y reglas de juego. Además, ese "principio de cooperación" se manifiesta en una serie de máximas: de cantidad, de calidad, de pertinencia o relevancia, de modo...(Grice 1975 y 1981).

"Lo que se pretende decir es más bien que, al aceptar que los fines del emisor implican la observación de estas máximas, el receptor interpreta infracciones o burlas de ellas... A partir de este hecho nos explicamos una amplia gama de significados implícitos o indirectos que afloran en la interpretación del discurso. Una vez más, observamos que una orientación funcional en el extremo del emisor determina la atribución de significados en el extremo del receptor." (1983: 91)

No hay discontinuidad entre la comunicación cotidiana y la literatura, sin embargo, entiende que el discurso literario es *situacionalmente autónomo o autotélico*. Esta autonomía del discurso explica por qué cuando evaluamos un discurso como fragmento de literatura, dejamos de lado la realidad de sus interactantes:

"Para la retórica de la ficción, como la describe Booth (1961), el autor implícito y el lector implícito son más importantes en nuestra comprensión de una narración que el autor o el lector reales. De forma similar, para un poema lírico, el sujeto que el poeta representa (real o de ficción) es más importante que la propia personalidad biográfica del poeta. (...) El carácter autotélico de la literatura no quiere decir que las funciones normales del lenguaje queden suspendidas. Más bien significa que las otras funciones se subsumen en la función autotélica. De hecho, estas otras funciones se ponen en acción con mayor intensidad en la literatura, por razón de que las interpretaciones interpersonal, ideacional y textual se deben extrapolar a partir de la propia obra literaria: no se puede acudir al conocimiento contextual específico que tanta importancia tiene en la interpretación conversacional." (1983: 94-5)

Vemos que dichas funciones, tanto en Halliday como en Leech, siempre tienen una dimensión textual, pero ponen en evidencia el carácter ficticio de la enunciación poética y el modo de emergencia de la subjetividad en el lenguaje.

2.2.3 El pacto lírico[229].

En principio, parece difícil delimitar un pacto entre dos participantes que nunca están co-presentes. R. Núñez Ramos (1992: 94ss.) considera que toda comunicación artística es una comunicación *cruzada*, desde el autor real al lector imaginario, y del autor imaginario al lector real:

"Entre autor imaginario y lector imaginario no puede haber comunicación por su mismo carácter. Y entre autor real y lector real

[229] Adaptamos para el discurso lírico la terminología utilizada por el profesor Pozuelo Yvancos, primero en un primitivo artículo de 1978 "El pacto narrativo: Semiología del receptor inmanente en el Coloquio de los perros", Anales Cervantinos, XX-VII, pp. 147-176, recogido después en el volumen de Pozuelo Yvancos (1988a) con el título "El pacto narrativo: Enunciación y Recepción en el Casamiento-Coloquio cervantino", pp. 83-117. Tal terminología comienza a tener un cierto éxito y ya podemos encontrarla en Darío Villanueva (1991).

tampoco hay auténtico contacto por no estar presentes simultáneamente en el acto comunicativo y por el carácter ficticio del enunciado artístico." (1992: 95)

Como veníamos planteando, el emisor de un discurso literario lleva a cabo actos de habla ficticios en la medida que tienen como referente un mundo ficcional, creado por él y otros emisores (intertextualidad). El concepto de "**pacto narrativo**" aparece enunciado por José María PozueloYvancos:

> **"Todo relato es un mensaje, dado por un emisor a un destinatario o receptor. Llamo aquí <u>pacto narrativo</u> a esta situación de comunicación que se establece en el relato entre el emisor y el receptor de la historia, esto es, a un circuito de la emisión-recepción que precisa los límites del relato como objeto. Ello significa, entre otras posibilidades, el compromiso por abordar cada uno de los tres componentes del proceso como un elemento de capital interés del proceso mismo."** (1988a: 84)

El profesor Pozuelo Yvancos subraya la distinción efectuada desde W.C. Booth (1961) entre las figuras del autor y del narrador y, en el plano de la recepción, posteriormente, la dualidad establecida entre lector y 'narratario'[230]. Habríamos de considerar el doble proceso;

Proceso de la Enunciación

Autor Real →discurso poético →Lector Real {Situación de discurso}

Proceso del Enunciado (Enunciado poético)

Hablante lírico (Narrador) → discurso →Lector (Narratario)

1) El Proceso de la Enunciación implica siempre imponer un contrato a un interlocutor. Los términos de ese contrato se configuran en forma de estrategias, explícitas e implícitas, de interpretación y lectura del texto inscritas en el acto mismo de la enunciación.

2) En todo discurso siempre hay huellas que muestran el proceso de la enunciación, y huellas de ese pacto o contrato que instaura la frontera entre la realidad y la ficción.

En lo que podríamos empezar a caracterizar como una hipotética Retórica o Pragmática de la Ficción, entendemos que el **Pacto Narrativo** (extensible al discurso poético como 'pacto lírico'), sería la situación de comunicación que se establece en el discurso narrativo entre el relato del emisor y el receptor de la historia, esto es,

[230] Cf. T. Todorov (1970), R. Barthes (1972), G. Genette (1972) y W. C. Booth (1974), por señalar sólo los autores canónicos de los que deriva la posterior narratología estructuralista y postestructuralista.

vendría constituido y generado desde un circuito de emisión/recepción que precisa los límites del relato como objeto. Como señala Pozuelo Yvancos:

> **"En efecto, el discurso de un relato es siempre una organización convencional que se propone como verdadera. En el mundo de la ficción -y ése es uno de los datos de definición pragmática más atraídos- permanecen en suspenso las condiciones de 'verdad' referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. Cuando realiza esa acción -abrir el libro- desencadena una mágica y prodigiosa transmutación en su noción de realidad."** (1988b: 233)

A través de este Pacto, el lector (sea cual sea el género discursivo o histórico que venga a continuación) asume lo que sigue como "*verosímil*", como digno de crédito por su parte; y en función de este pacto el lector respeta y asume las condiciones de Enunciación y Recepción que le vienen dadas por las estrategias textuales del discurso en cuestión. Según nuestra opinión, este **Pacto Narrativo**[231] tiene su correlato tanto en la Lírica como en la Dramática, en la medida en que en sus procesos discursivos correspondientes también existe este proceso de comunicación desdoblado que posibilita la ficción y que hemos visto descrito en nuestras aproximaciones a Martínez Bonati, y que en todos los casos debe corresponderse con una determinada actitud de recepción por parte del Lector/Espectador. Esta actitud vendría marcada desde la ***fictivización*** y correspondería a una determinada "***suspensión de la incredulidad***". La existencia de este **pacto literario** (*narrativo, lírico o dramático*) va íntimamente ligada a la consideración del discurso literario como discurso ficticio. Este "pacto literario" define el objeto textual (novela, cuento, poema, drama, etc.) como verdad posible, como verosímil, y en virtud de ese acuerdo, el lector en el proceso de recepción puede aprehender y respetar (o no) las condiciones de Enunciación y Recepción que se dan. Todo discurso propone /obliga al receptor a una retórica, a una ordenación convencional o 'pacto'. A través de ese pacto, el Autor (que nunca está propiamente como 'persona', sino que ha delegado en una 'estrategia' como veremos más adelante) cede su lugar a "otro" en el proceso de enunciación. De tal modo, es posible establecer una doble situación real/ ficticia, o si se quiere, una frontera entre el plano de la realidad y el de la ficción en el proceso discursivo de desdoblamiento que tiene lugar en el discurso literario, ese proceso que hemos denominado genéricamente como "*ficcionalización*" o "*fictivización*".

La comunicación literaria tiene el carácter de "comunicación aplazada", pero ello no nos explica su especificidad (también tienen ese carácter una carta o un testamento). La comunicación no mediata e indirecta entre los sujetos empíricos participantes en el acto comunicativo es una nota común a muchas situaciones

[231] Ver ahora Eco: "La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor, lo que Coleridge llamaba la 'suspensión de la incredulidad'. El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente, como ha dicho Searle, el autor finge que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuenta ha acaecido de verdad." (1994: 85).

comunicativas. La inscripción del autor real en el texto de forma diferenciada es una "marca" del estatuto de la ficción, y somete al texto al proceso de *ficcionalización* general del discurso poético. Las formas concretas de modulación de la distancia entre *autor real y autor imaginario* son variadísimas, pues dependen no tanto de los procedimientos artísticos como de los contenidos particulares de cada obra y del horizonte axiológico en el que se inscribe: la imagen textual, por ejemplo, puede emerger de un personaje que habla en primera persona, ya sea por asimilación, ya sea por oposición o contraste, pero también de personajes presentados de manera objetiva en tercera persona o, simplemente, de la estructura global de la obra. El **hablante lírico** no es una figura, sino una función textual, que surge no como resultado del juego complejo de relaciones entre los distintos personajes que intervienen en el proceso de la comunicación poética. La noción de sujeto hablante o de locutor en el sentido tradicional resulta muy difícil de defender. Se apoya en una imagen ideal de un locutor que posee una competencia precisa y sofisticada[232]. Es necesario superar el sustancialismo abstracto de marbetes terminológicos que acaban vaciándose de contenido incapaces de dar cuenta de la realidad compleja que supone el discurso literario. Es el caso de la conocida dicotomía "subjetividad /objetividad" frecuentemente utilizada para explicar la especificidad del mundo de referencias de la lírica, frente a la narrativa o el drama. Creemos que lo distintivo es el modo en que la lírica desarrolla su particular modo de enunciación frente a los modos del discurso narrativo y dramático. Tal y como apunta J. M. Cuesta Abad:

> **"Lo distintivo reside en que el discurso lírico somete y subordina la totalidad de sus componentes retóricos, simbólicos y referenciales a la identidad (unitaria o disgregada) de una figura enunciativa, de un personaje poemático que, en la función reiterativa de "representador" de sí mismo, desarrolla un universo de imágenes que remiten reflexiva, recíproca y/o transitivamente a una subjetividad construida en y por el texto. La propiedad paradójica de la lírica radica en que no es ajena a un sujeto del texto."** (1991: 252)

Hemos de señalar que los planteamientos de los deconstruccionistas son radicalmente distintos[233] en cuanto que el sujeto textual es concebido como una pura

[232] El profesor Pozuelo Yvancos lo señala acertadamente: **"Nunca se efectúa en la literatura el contexto comunicativo ideado por los filósofos de los actos de lenguaje para situaciones de comunicación convencional muy precisas y concretas y que no pueden trasvasarse a la ficción sin atentar contra la estructura básica de esta experiencia. Es evidente que la comunicación literaria no es una comunicación de un locutor con un oyente (o receptor). Si la teoría de los *speech acts* se ha concebido para marchar una situación de habla en que se ofrece coincidencia de productor con la voz (locutor) con "persona" que sostiene lo dicho, y en un lugar y en un tiempo que es el del contexto de realidad "actual", la teoría literaria ha problematizado todas y cada una de tales categorías, no extrapolables a la experiencia literaria en que no existe coincidencia entre productor de la voz (narrador) con "persona" que es capaz de sostener y comprometerse con lo dicho..."** (1993: 91-2)

[233] Asensi sostiene que la idea de estructura supone que la obra literaria es una totalidad de sentido centrada : **"podría decirse que tocante a este punto la deconstrucción no ve demasiadas diferencias entre la noción de autor o de querer-decir como aquello que asegura la unicidad de sentido y, por tanto, la posibilidad de una interpretación objetiva, y la noción semiótica de**

estrategia retórica reconstruida por el lector en el marco de su interpretación de las estrategias de lectura inscritas en el texto[234]. La misma duplicidad debemos señalar para las categorías de lugar y tiempo insertas en el Contexto o Situación de enunciación, bien diferenciadas de las referidas, aludidas o generadas por el discurso mismo. Proponemos una tesis contraria a la apuntada por K. Hamburger para el discurso poético: en nuestra opinión, el *Yo lírico* del poema sí es un yo diferenciado de lo que ella denomina '*Yo origen histórico'*. La enunciación del discurso poético es también una enunciación ficticia, si bien el proceso de la modalización lírica funciona de modo diferenciado a cómo actúa en la ficción narrativa. K. Hamburger sostiene que el lenguaje que produce el poema lírico pertenece al sistema enunciativo de la lengua. El lenguaje es enunciación (enunciado de un sujeto a propósito de un objeto) donde no crea un *Yo Origen ficticio*. Hamburger sostiene que el *Yo Lírico* del poema es un sujeto de enunciación, y su lugar en la literatura debe ser definido dentro del sistema enunciativo del lenguaje, es decir, en la realidad y no en la ficción. Es necesario delimitar las relaciones entre género lírico y los tres tipos de enunciación, y entre género lírico y comunicación. Para diferenciar entre el *'Yo lírico'* y el '*Yo pragmático'* es necesario atender al contexto. El poema no tiene eficacia pragmática, teniendo en cuenta que todo enunciado puede adquirir la forma de un poema sin resultar lírico, como ocurriría en el caso de las narraciones versificadas e incluso en las modernas crónicas periodísticas de tono humorístico que adoptan la forma rimada y versificada. Frente a la enunciación comunicativa, la enunciación lírica presenta una correlación sujeto-objeto específica: el enunciado lírico tiene por objeto su sujeto, no busca tener una función en un contexto de objeto o de realidad. La enunciación no se orienta hacia el objeto sino hacia el polo-sujeto. El enunciado lírico tiene además una recepción distinta del enunciado de realidad. No hay ficción tampoco, puesto que la palabra tiene en el género lírico una función de

---

"sujeto de la enunciación": bien se trate de una instancia empírica, bien de una instancia textual, su función es la misma, actuar como centro organizador del texto." (1990: 63-4). Frente a la intertextualidad de Kristeva, para quien la absorción de otras textualidades, incluso de otros sistemas, se resuelve en una unidad de sentido, la teoría del injerto sostiene que dicha absorción evita la unicidad de sentido, un modo de funcionamiento que mezcla constantemente niveles referenciales y figurativos. La teoría del injerto no diferencia entre el texto como cita, el texto como intimación y el texto local, sino que más bien considera todas esas diferencias como productos de una misma citabilidad general (la del texto) que podría resolverse, como sugiere Derrida, en una teoría de la modalidad injertual.

[234] Según Asensi, **"las relaciones entre la deconstrucción y la teoría literaria sólo pueden plantearse en términos de conflicto, paradoja y límite**" (1987: 15). Establece el siguiente marco epistemológico para la teoría literaria occidental: a) Mimetismo de las llamadas ciencias del espíritu con respecto a las ciencias naturales- búsqueda por todos lo medios del estatuto de ciencia empírica; b) La teoría literaria del siglo XX (diferenciándose claramente de la aristotélica) utiliza la técnica para apresar su objeto de estudio; c) Metáfora del organismo; d) El lenguaje es pensado en términos semióticos. Asensi afirma que en el lenguaje hay una doble semiótica: la del habla y la de la escritura. La primera es un signo, la segunda un signo de signo. La base histórica de la teoría de los géneros está regulada sobre el principio moral (bondad o maldad en la mímesis) y sobre el principio metafísico (su valor cognitivo o no cognitivo).Establece una distinción entre el lenguaje natural y el lenguaje artístico de la poesía. La deconstrucción se sitúa en el marco del marco de la teoría literaria.

"inmediatez", frente al género ficcional cuya función es de "mediación" y , en ese sentido, está al servicio de la mímesis[235]. Según las posiciones de Hamburger, nuestro pacto lírico se establecería entre el lector y el sujeto real de la enunciación; dado que el poema es una enunciación auténtica sería difícil hablar de un pacto literario.

Frente a nuestra tesis central basada en la certeza que el Yo lírico es un Yo ficticio, Hamburger se configura como la antítesis en cuanto su Yo Lírico no es un Yo Ficticio, lo cual no quiere decir que tenga que identificarse biográficamente con el Autor. El Sujeto lírico no toma como contenido de su enunciado el objeto de la experiencia, sino la experiencia del objeto, y esta experiencia puede ser inventada: pero el sujeto de la experiencia no puede ser sino real. El poema lírico tiene el carácter de una enunciación auténtica, es decir, de ser la de un sujeto real de enunciación que, simplemente en cuanto tal sujeto lírico, tiene un funcionamiento distinto del sujeto no-lírico, y construye otra relación sujeto-objeto. La literatura ficcional es "mímesis" porque no es una enunciación, sino una "re-producción". El sujeto lírico no "reinventa", ni copia , sino que transforma la realidad objetiva en una realidad subjetiva. Como corolario de estas polémicas posiciones, conviene que recordemos que mientras el género ficcional comporta numerosas formas (gracias a la diversidad de sus modos de representación y de sus tipos miméticos funcionales), el género lírico no está diferenciado. Sólo hay experiencia realmente lírica, según Hamburger, a partir de un Yo Lírico auténtico, de un sujeto de enunciación verdadero, garante del carácter de realidad del enunciado lírico. El límite que separa el enunciado lírico de otro tipo de enunciados viene dado, no por la forma externa del poema, sino por el comportamiento del enunciado por referencia al polo-objeto. El poema es el campo de experiencia de un sujeto de enunciación cuya enunciación está dirigida hacia el polo-sujeto. Si así fuera, un poema como "Malos recuerdos" de Antonio Gamoneda ofrecería una muy diferenciada valoración e interpretación crítica, teniendo en cuenta la cita que enmarca el poema ("*La vergüenza es un sentimiento revolucionario*"(Karl Marx)):

Llevo colgados de mi corazón
los ojos de una perra, y más abajo,
una carta de madre campesina.

Cuando yo tenía doce años,
algunos días, al anochecer,
llevábamos al sótano a una perra
sucia y pequeña.

[235] Cotejar con los planteamientos expuestos en nuestro apartado "1.2.3.-Conclusiones", donde analizamos con mayor profundidad las polémicas posiciones de K. Hamburger (1995).

Con un cable le dábamos y luego
con las astillas y los hierros. (Era
así. Era así.
Ella gemía,
se arrastraba pidiendo, se orinaba,
y nosotros la colgábamos para pegar mejor).

Aquella perra iba con nosotros
a las praderas y los cuestos. Era
veloz y nos amaba.

Cuando yo tenía quince años,
un día, no sé cómo, llegó a mí
un sobre con la carta del soldado.
Le escribía su madre. No recuerdo:
"¿Cuándo vienes? Tu hermana no me habla.
No te puedo mandar ningún dinero..."

Y, en el sobre, doblados, cinco sellos
y papel de fumar para su hijo.
"Tu madre que te quiere"
No recuerdo
el nombre de la madre del soldado.

Aquella carta no llegó a su destino:
yo robé al soldado su papel de fumar
y rompí las palabras que decían
el nombre de su madre.

Mi vergüenza es tan grande como mi cuerpo,
pero aunque tuviese el tamaño de la tierra

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

no podría volver y despegar

el cable aquel de vientre ni enviar

la carta del soldado." (Antonio Gamoneda, Blues castellano, libro de poemas incluido en la recopilación Edad, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 162-3)

Resultaría extremadamente doloroso comprender este poema como una confesión autobiográfica emanada desde un Yo origen histórico tal y como nos propone K. Hamburger. Si el Yo lírico es un Yo origen histórico, cualquier lector debería considerar despreciable a ese *yo lírico real,* dado el tipo de actos que confiesa haber cometido... El hecho de afirmar su fictividad y la existencia del pacto lírico, sin embargo, no supone eliminar ni un ápice de verosimilitud a los contenidos "representados" en el poema, inscripción textual que llega a nuestras manos a través de una recopilación efectuada cuarenta años después de los supuestos "sucesos". Hemos de distinguir, por tanto, entre la situación contextual y la situación discursiva de la enunciación. Fruto de esta distinción operativa, surge el segundo desdoblamiento comunicativo:

A) Agentes de la situación contextual: Emisor y Receptor.

B) Agentes de la situación discursiva: Destinador y Destinatario.

C) Persona gramatical (entendida como morfema lingüístico) y persona textual, entendida como representación textual de una persona histórica. Esta distinción ha sido examinada por E. Benveniste al explicar el aparato formal de la enunciación a través de elementos como la distribución de las categorías verbales, las formas temporales determinadas por el 'yo' como centro de la enunciación y las categorías modales, según las cuales el emisor se adhiere o no a su enunciado (interroga, niega, afirma, se lamenta, etc.), acompañado todo ellos de los correspondientes componentes pragmáticos. Éstos serían resultantes de la copresencia o no copresencia de los participantes en el acto de la comunicación. Por ello, diferenciaremos como matices distintos el *Modo* de la *Voz* (categoría dependiente de la persona y del sistema de patentización de ésta en la enunciación ficticia). Esta duplicidad comunicativa es un elemento común a casi toda la actual teorización literaria. W. D. Mignolo (1978 y 1987) diferencia entre dos tipos de mecanismos enunciativos: a) el acto enunciativo mismo y b) el punto de vista. Su concepto de lenguaje literario, superando las tesis del paradigma teórico de la literariedad, partía de la convicción de que el discurso literario se configura como un sistema de modelización secundario a partir de tres premisas: un proceso intencional de semiosis, un concepto de 'metalengua' literaria y dos interlocutores intencionales, pero no intercambiables en la situación comunicativa. También O. Ducrot (1984) desarrollaba el concepto de que el enunciado señala, en su enunciación , la superposición de varias voces según la concepción polifónica de raíz bajtiniana. Entiende que el sujeto de la enunciación no es una figura unitaria, sino que cabe distinguir entre Enunciador y Locutor. En el ámbito hispánico, hemos de destacar las

tesis de Carlos Bousoño[236] en torno a la configuración del proceso comunicativo poético. Su concepto de poesía se organiza a partir del planteamiento de la poesía como comunicación. Dentro de lo que denomina como "ley intrínseca", Bousoño afirma que la poesía 'comunica':

> **"el conocimiento de un contenido psíquico tal como un contenido psíquico es en la vida real. O sea, de un contenido psíquico que en la vida real se ofrece como algo individual, como un todo particular, síntesis intuitiva, única, de lo conceptual-sensorial-afectivo."** (1970: 19-20)

También es fundamental su concepto de "*hablante imaginario*": la comunicación del autor es imaginaria, pero la del poema, a través de la lectura, es real[237], con la consiguiente diferenciación entre Autor real y hablante lírico. Define la función del género literario como marco (contexto) de comprensión del poema y nos ofrece una segunda definición de poesía: "*poesía como conocimiento intuitivo comunicado*" (1970: 62) que desarrolla posteriormente en los cap. XVIII y XIX. Para Bousoño, no existe poesía sin comunicación, es decir, sin un lector que acepte el contenido anímico propuesto por el poema. Queremos hacer notar la cantidad de malentendidos que esta ambigua definición ha venido generando en el panorama crítico y teórico del hispanismo. Podemos rastrear algún concepto básico en sus libros posteriores[238]:

> **" (...) el personaje que habla en el poema figurando ser el 'autor' tiene con éste una relación meramente simbólica: es un 'símbolo' de ciertas cualidades o modos de ser que el autor (sin comillas) quiere expresar como reales en el 'autor'"** (1981b: 36)

Una de las posiciones diferenciales más enconadas es la representada por Martínez Bonati[239], quien entiende que Bousoño no ha distinguido las dimensiones expresiva y representativa del discurso poético, hasta tal punto que Martínez Bonati incide en parecidos términos en un artículo posterior: "Algunos tópicos estructuralistas y la esencia de la poesía" (1992: 13-32), donde critica: 1) Los

[236] Remitimos a Bousoño (1970): "Capítulo I.-El poema como comunicación", pp. 17-49, tomo I.

[237] Creemos que Bousoño no delimita aquí adecuadamente los conceptos de Enunciación y Comunicación. Lo que define como real es la enunciación y la recepción del texto. La conocida polémica entre la poesía como comunicación y como conocimiento deja aún sus ecos en ensayos de corte sociológico como el de C. Riera, La Escuela de Barcelona, Barcelona, Anagrama, 1988: "Capítulo SEXTO. Poesía como comunicación o poesía como conocimiento", pp. 149-164.

[238] Cf. C. Bousoño (1970): t. I, pp. 27-30. Posteriormente ha incidido de nuevo en el hecho de que la protagonización poemática es siempre simbólica (1977: 168 y ss.).

[239] Ver Martínez Bonati (1960), en concreto su capítulo V: "Sobre la concepción de la poesía en C. Bousoño", pp. 191 y ss. Le critica duramente dos aspectos: (a) su psicologismo de corte vossleriano, y (b) su incomprensión de las concepciones estéticas de B. Croce, centrada en su "desconocimiento de la naturaleza imaginaria del discurso poético" (1960: 195) Martínez Bonati critica todos los conceptos básicos de la "ley intrínseca" de Bousoño: **"Ni la poesía es acto de comunicación, ni son sus palabras el medio de comunicación, ni es su 'contenido' una única individualidad psíquica, ni es la razón de ser de los procedimientos poéticos el logro de la comunicación de tal contenido..."** (1960: 197).

conceptos de Roman Jakobson sobre la función poética del lenguaje; y 2) Las tesis de Jean Cohen sobre el lenguaje poético. Concluye que la poesía **es** el ***discurso ficticio:***

> **"No he intentado definir el lenguaje poético como una especie entre otras de discurso (real). Por el contrario, he supuesto que todo tipo de discurso puede presentar instancias poéticas, es decir, que el discurso de carácter poético no puede ser tipificado o limitado a ciertos rasgos y determinaciones genéricas. Los grandes géneros o modos fundamentales de la poesía (épica, lírica y drama) sí admiten ya una caracterización lingüística que, pienso, responde a diversos tipos de situaciones comunicativas. (No pretendo que estas situaciones y esos modos fundamentales agoten el espectro de las posibilidades literarias). La lírica, en particular, afín al soliloquio y al hablar de gravidez expresiva, es, por ésta su naturaleza, afín también a ciertas formas de lenguaje que dilatan el ámbito expresivo del enunciado imaginario -como, por ejemplo, las formas métricas."** (1992: 28)

Martínez Bonati insiste en que la especificidad pragmática del discurso poético es común a todo el discurso literario y la sitúa en el ámbito de la ficción. Ese ser ficticio del discurso literario en general, y del discurso poético en particular supone una distancia óntica entre la persona (real) del Autor y la persona (ficticia) del Hablante interno del texto[240]. También B.H. Smith (1978: 125) señala que un poeta no es un hablante que se dirige a un oyente, sino alguien que compone una estructura verbal, dicha estructura representa un enunciado natural en el que un interlocutor puede dirigirse a múltiples y distintos alocutarios.

Por tanto, la aceptación de este pacto de ficción o **pacto lírico** supone también la aceptación por parte del lector de las estrategias de enunciación (autor) y recepción (lector) que el texto plantea en su proceso de fictivización mediante el desdoblamiento de la estructura comunicativa y la propuesta de suspensión al receptor de las condiciones de verdad reales que se efectúa en todo proceso de comunicación artística. La aceptación de este pacto supone aceptar esa comunicación *cruzada* (R. Núñez Ramos 1992), en la que jamás se encuentran Autor y Lector Reales, sino sus estrategias "delegadas" en el proceso discursivo. Queda ahora, por examinar, el problema de sus manifestaciones textuales concretas a lo largo de la historia de la literatura en los diversos tipos de textos, y la posibilidad de establecer una mínima regularidad en función de los géneros literarios a los que son adscritos dichos textos. Del mismo modo que la Enunciación supone un acto por el cual un determinado hablante o locutor, en una situación de discurso, se apropia del sistema de la lengua y lo utiliza, quedando marcada esta utilización en el discurso por inscripciones simbólicas o indiciales, todo texto poético constituye un acto enunciativo por el cual un poeta (autor literario), se apropia intencionalmente del código del discurso poético, y lo utiliza para llevar a cabo una representación verbal.

[240] Completa estos planteamientos en "La estructura lógica de la literatura" (1973), dedicado al análisis de la estructura enunciativa en El Quijote, y "Estructura narrativa y teoría ontológica de los estratos" (1976), artículos ambos localizables en Martínez Bonati (1992).

Finalmente, como en todo mecanismo de enunciación asumiremos para nuestro programa de investigación la distinción de una serie de dimensiones textuales de aproximación al discurso: la identidad y las relaciones entre los interlocutores, y los procesos de temporalización y espacialización.

2.3 LAS ESTRATEGIAS DEL AUTOR.

Uno de los elementos centrales en la configuración de una pragmática del discurso poético consiste en delimitar cuáles son las estrategias del autor en el texto. Venimos de establecer un modelo comunicativo bien definido -en nuestro apartado 2.1- y hemos considerado las aportaciones de la teoría de la enunciación a la diferenciación, en el proceso de la enunciación, entre una enunciación real y otra ficticia. En efecto, R. Núñez Ramos nos recordaba que:

> **"(...) la poesía, cada poema, no es tanto un mensaje que hay que descifrar, como una regla que debe ser puesta en práctica (...) Esta combinación de prescripción y directriz que define a las reglas de los juegos constituye una forma singular de comunicación en la que no se garantiza la homogeneidad de los resultados."** (1992: 92-93).

El discurso poético es, en efecto, una forma de comunicación por instrucción, y el Autor es el estratega responsable de esas instrucciones:

> "**El poema es la regla que invita al lector a pronunciar sus frases y, en el mismo acto, a experimentar su postura frente a la realidad global por confrontación de su experiencia y conocimiento con el ejemplo ficticio que se le presenta. La presencia e implicación del sujeto en la realidad no puede ser comunicada en términos lingüísticos, pero puede ser provocada por esta forma de comunicación que combina la presentación de un mundo imaginario y la invitación a responder a él 'como' si fuese real, dentro de la lógica paradójica característica de todo juego"** (1992: 94)

El Autor es el responsable de esas instrucciones, pero teniendo en cuenta que no puede controlar todas las estrategias del juego, fundamentalmente porque su contrincante nunca está presente y tiene plena libertad para jugar (siguiendo esas reglas e incluso otras) o no jugar (Cfr. Eco 1962 y 1994).

El problema de la extensa bibliografía existente sobre este concepto, es que no suele diferenciar entre los siguientes planos:

A) **Las relaciones Autor real-Texto**, que competen a la pragmática o a la sociología de la literatura (entre otras disciplinas). Recordemos la recopilación[241] que abordaba este tipo de relaciones, coordinada por José Mª Romera Castillo (1981). Es fundamental el estudio los mecanismos de intervención e inscripción del Autor real en el texto. Como señala R. Núñez Ramos:

> **"(...) la inscripción del autor en el texto lo somete al proceso de ficcionalización general del poema. Si toda obra humana lleva la huella de su creador, en la obra de ficción esa huella está marcada por la suspensión declarada de la sinceridad y, en consecuencia, entregada a la máxima indeterminación."** (1992: 96)

Las formas de inscripción del Autor en el texto, desde el nivel inicial de la inscripción de su nombre (la "firma") han ido modificándose a través del tiempo, y constituyen un fenómeno de naturaleza esencialmente histórica.

B) **Las relaciones Autor-Receptor** (Lector real), Han sido fundamentalmente examinadas por la Estética de la Recepción, y que examinamos con más detalle en nuestro siguiente apartado "2.4.1 La Estética de la Recepción y el nuevo concepto de lector" . Tienen una naturaleza empírica, y su análisis ha venido respondiendo a planteamientos estadísticos desde la metodología de los test de lectura efectuados sobre determinadas poblaciones lectoras. El autor real no entra en contacto real, personal, con el lector, y viceversa. Esa "distancia" es un rasgo constitutivo de todos los fenómenos artísticos. Evidentemente, esto no significa que un lector no puede acercarse y conocer al lector históricamente. Se trata de una "distancia" constitutiva de todos los procesos de comunicación artística, dado que la comunicación "poética" es imaginaria (no hay co-presencia de los interlocutores), y no reversible. Desde el punto de vista histórico y sociológico, nos encontramos también análisis en torno a las relaciones de determinados Autores con el público de la época en el marco de la Sociología de la Literatura. Posteriormente, cabe destacar los análisis de Jauss (1970, 1975 y 1979), e Iser (1979b y 1979c).

C) **Las relaciones Autor-Lector Modelo** (que examinamos desde el magisterio fundamental de U. Eco en nuestro apartado 2.4.3) abordan las relaciones entre las estrategias textuales del autor y el lector "imaginario". Este lector imaginario no es tanto una proyección mental que emana del Autor, cuanto una serie de estrategias textuales, una condición de la textualidad, a través de las cuales se manifiesta la capacidad artística del autor. Quizá pudiéramos definirlo como un "programa de lectura" previsto por las estrategias del texto.

D) **Las relaciones del Autor con otras "figuras" enunciativas**. Constituyen un complejo panorama de desacuerdos en la teoría literaria de los últimos treinta años. Afectarían a relaciones del tipo autor empírico/autor imaginario; autor/narrador; autor/autor implícito, etc.

---

[241] A pesar del resultado desigual delas aproximaciones, fruto de la diversidad de investigadores y tradiciones que se ofrecían, queremos destacar los artículos de J. Romera Castillo ("I.La literatura, signo autobiográfico...", pp. 13-56) y J. Oleza ("La literatura, signo ideológico....", pp. 176-225).

Es indispensable abordar, desde la teoría literaria, una reflexión individualizada de cada uno de estos procesos, que no pretendemos agotar en estas páginas. En efecto, la voz '*Autor*" remite a un estatuto especial que singulariza una producción y un modo de circulación de la obra. El *Autor* es una persona histórica con entidad jurídico-administrativa que sin embargo tiene la capacidad de atravesar los 'umbrales' del texto en el sentido de G. Genette. De hecho, la distinción primitiva entre Autor y Narrador no se considera suficiente y exhaustiva para dar cuenta del complejo y numeroso 'corpus' narrativo[242].

2.3.1 El concepto de Autor.

Nuestro punto de partida es la estructura comunicativa que hemos diseñado para el discurso literario. El rasgo que ahora nos interesa para la conceptualización de las estrategias del Autor es su desdoblamiento comunicativo en una enunciación real y otra ficticia. Hemos venido abordando este desdoblamiento y sus consecuencias en el marco de la teoría literaria contemporánea a lo largo de este capítulo. Conveníamos que este desdoblamiento es la principal convención pragmática del discurso literario, y, como examinábamos en el primer capítulo, este rasgo de "ficcionalización" era aplicable, de pleno derecho, al discurso poético. Hemos planteado ya un principio de diferenciación entre lo que consideraremos el **Autor** (entidad perteneciente a la realidad) y esa estrategia textual que llamamos **Narrador** (pertinente para el discurso narrativo), la cual abordamos desde una teoría actualizada de la enunciación o, lo que es lo mismo, de la consideración de la estructura pragmática de la ficción. Se trataría de distinguir primero entre Emisor y Receptor, como agentes de la situación contextual real (Autor y Lector empíricos); y Destinador y Destinatario como agentes de la situación discursiva pertenecientes al universo textual de la ficción (Autor y Lector implícitos); así lo señala J.-K. Adams:

> **"A pragmatic definition of fiction is based on the structure formed by the language users of the text. This pragmatic structure derives from an act performed by the writer, and its presence is independent of whether or not the text is deemed literature. The contrast between fiction and literature is central to the conception of fiction, especially since the two are sometimes conflated."** (1985: 5)

W. D. Mignolo[243] parte de esa distinción entre situación contextual y situación discursiva, a la que añade dos conceptos: *axialidad* (entendida como la organización del espacio pronominal) y *figuración* (posición textual que ocupa el

[242] Greimas y Courtés (1984) distinguen entre las figuras de: (A) Enunciador: entendido como destinador implícito del acto de enunciación; y (B) Enunciatario: destinatario implícito del acto de enunciación. Dado que el "enunciatario" es también el sujeto productor del discurso según la narratología proveniente del estructuralismo francés, y entendida la lectura como un acto de lenguaje, se da lugar a confusiones flagrantes, tal y como denuncia Jesús González Requena: "¿Cómo es posibles que una figura, un rol discursivo -es decir, una instancia producida en el discurso- sea designada, al msmo tiempo, como su productora (...) o como su lectora (...)" (1987: 8).

[243] Ver su apartado "Semiotización del espacio enunciativo" (1978; 229 y ss.).

destinador). Para esta distinción entre el Autor real y imagen textual, implícita o no implícita, representada o no representada, es fundamental un acercamiento desde la Pragmática. Benveniste ya señaló el hiato existente entre el "signo" y la "frase", al apuntar que la lengua combina dos modos distintos de significancia: el modo semiótico y el modo semántico que apunta hacia el discurso y nos acerca a la lengua como productora de mensajes[244]. El texto literario es un enunciado (producto) que conserva las huellas de la enunciación (acto), y en el que el sujeto que habla es portavoz del sujeto de la enunciación (en cuanto el autor sea también locutor) y la deixis y los tiempos se deben interpretar en relación con él. Es necesario tener en cuenta esta dimensión pragmática ya que el discurso resulta indisolublemente unido a la situación en que se emite. El Sujeto de la Enunciación se patentiza en el discurso poético no como Autor, sino como la función discursiva que denominaremos **Hablante Lírico** cuyo funcionamiento desarrolla toda una serie de estrategias textuales[245]. J.-K. Adams ha representado esta estructura básica pragmática de la ficción literaria mediante el siguiente esquema:

BIBLIOTECA VIRTUAL

A	**(H ⇒ |texto|⇒ O)**	**L**

donde A=autor; H=hablante; O=oyente; y L=lector.

Todos los elementos incluidos dentro del paréntesis tienen una estructura enteramente ficcional. Es imposible definir de manera satisfactoria la ficcionalidad sin la caracterización adecuada de la situación enunciativa ficticia. Esa situación ficticia ha sido configurada por R. Warning como una situación "contractual", donde existe un contrato o pacto previo:

> **"La fictionalité présuppose plutôt une situation externe qui la définit en tant que telle. Elle est donc essentiellement contractuelle. Et par là, le discours fictionnel est intégré au même titre que le discours non fictionnel dans une pratique sociales transcendante. Ce genre**

[244] Ver José Pascual Buixó "La estructura del texto semiológico", pp. 37-56, en *Acta Poética 3 (1981).*

[245] C. Nicolás, "Entre la deconstrucción", en Asensi (ed.), pp.307-338) considera que en Barthes es fundamental el concepto de ***enunciación*** proveniente de Benveniste [Benveniste, 1966, pp. 129-130, 161ss, 1975-76, 179 y ss.), como distinta del enunciado, en cuanto acto gracias al cual el emisor o locutor manifiesta su presencia en el discurso y toma posesión de la lengua: las figuras de la enunciación.: "Por encima del énfasis actual sobre el receptor (y contando decididamente con él), debemos tener muy en cuenta que sólo una visión integral que estudie rigurosamente la interacción entre los polos del emisor, mensaje y destinatario (y que cuenta con la importancia, para nosotros decisiva, del código o códigos empleados, así como de los sucesivos contextos del acto discursivo) será, por compleja o difícil que resulte, la única que nos lleve a un mejor conocimiento de lo literario." (333). Con todo, siguen siendo fundamentales las observaciones de R. Barthes en "IV. La Narración" (1966b: 32-38) y "V. El sistema del relato" (1966b: 38-43).

d'integration peut varier en fonction de l'époque et du genre littéraire" (1979: 331)

En efecto, cuando definimos el discurso ficcional y el discurso literario desde la oposición entre dos situaciones de comunicación, una interna de enunciación y otra externa de recepción, no hemos de olvidar que esta oposición opera obligatoriamente en el interior de una situación histórica trascendente, y que la relación pragmática de la ficción únicamente puede realizarse en esta situación histórica, que engloba las dos situaciones de comunicación arriba esbozadas. La definición de ese "juego" o de ese "pacto" tiene una entidad histórica, puesto que ese juego y ese pacto sólo pueden ser determinados dentro de una situación pragmática histórica. La diferenciación entre Autor y Narrador tiene como "*conditio sine qua non*" el reconocimiento del discurso literario como discurso ficticio. Del mismo modo, en el discurso poético, el reconocimiento de la fictivización permite la diferenciación entre Autor y Hablante lírico. Según nuestro esquema de la comunicación literaria, el Autor se caracteriza siempre por ser un autor *'in absentia'*, emisor de un circuito de comunicación que se caracteriza por una serie de características:

1-Centrífuga.

2-Pluridireccional.

3-De receptor anónimo y universal (salvo casos excepcionales).

4-Espacio utópico y tiempo ucrónico.

5-Contexto no compartido entre Emisor y Receptor: autorreferencialidad.

6-Mensaje literal, frecuentemente a través de la escritura, pero siempre cerrado e intangible, salvo en el caso de los guiones teatrales.

Pasaremos a examinar y deslindar (en la medida de los posible) las relaciones entre el Autor y otras categorías, o figuras, cercanas en el proceso comunicativo y enunciativo. La primera diferenciación clave está en la posibilidad de diferenciar entre las estrategias del **Autor Real** y del **Autor literario**, si bien esta distinción es considerada externa a la retórica u organización narrativa del texto:

1) Autor Real

2) Autor literario

.....ficción.....

3) Narrador-Mensaje (Relato, Poema, Drama...)-Narratario

.....ficción.....

2) Público lector

1) Lector real

La relaciones entre los niveles (1) y (2), *Autor Real / Autor literario,* y *Público lector / Lector real*. No pertenecen al proceso de codificación narratológica o de inmanencia textual por definición. Comprenderán presencias tanto en el plano de la emisión como de la recepción del discurso que implican una interpretación de naturaleza no formal. Hemos de tener presente que sean cuales fueren las convenciones y determinaciones textuales, hay una realidad empírica que con nombres y apellidos puede deteminarse históricamente como **Autor** del texto. Es el productor material de una obra que da a leer a otra instancia empírica bajo unas formas históricas y materiales de producción, edición, distribución, publicidad, etc. En última instancia, es el garante y responsable de todo el proceso de Enunciación del discurso poético. El análisis de las relaciones en este nivel es *sociológico* entre productor y consumidor: se trataría de una nivel externo a la inmanencia textual.

En cuanto a los niveles (2) y (3), tenemos la polémica figura del Autor implícito. El *Autor implícito* (representado o no representado) se trataría de una instancia que cubre la creada por W. Booth (1961: cfr. Cap. III), sobre la que se han ofrecido diversas interpretaciones. En general, cuenta con muy poco consenso entre teóricos y críticos del discurso narrativo. Para Booth el Autor implícito es tanto el segundo 'yo' del autor (1961: 67) como la 'imagen del autor' tal como ésta puede ser deducida desde la lectura. El mismo U. Eco (1996: 28 y ss.) da cuenta de la complejidad de las posibilidades del Autor y *Lector Modelo* ejemplificándolo en las narraciones E. A. Poe. El Autor real es el responsable material de la creación literaria, el sujeto real e histórico, que vive una determinada época, que pertenece a un determinado contexto estético-literario, y que recibe de ese contexto estímulos que lo llevan a redactar su obra. En cuanto su obra es editada, queda disociado de ella, en la medida en que su única relación es su firma sobre el texto. La edición de la obra le convierte de nuevo en lector, *privilegiado* si se quiere, pero 'lector' de su propia obra. Desligado completamente de él, el narrador o el hablante lírico manifiestan una entidad ficticia, son los responsables de la enunciación y de la producción del discurso narrativo. En nuestro esquema comunicativo, no tiene entrada tal conceptualización y nuestra propuesta de Autor literario no es desde luego un sustituto, ni un equivalente terminológico. C. Reis (1995: 85) establece un sencillo esquema que nos permitimos reproducir:

		Creación literaria
Mundo real	Autor.....	Lector
Mundo ficcional	Narrador.....	Narratario
		Enunciación narrativa

La perspectiva pragmática nos devuelve a la perspectiva de la conexión con el autor, y a examinar las relaciones de éste con sus lectores. Y esa perspectiva pragmática que venimos rastreando surge de la puesta en situación del discurso poético en función de lo que llamaremos los factores del discurso:

> **"Esta coincidencia de productor de la *voz, persona* que sostiene lo dicho, lugar y tiempo de la producción del discurso, sujeto de la experiencia vivida que se comunica, usuario habitual de las categorías o el idiolecto de la descripción, autor del juicio expresado y , finalmente, sujeto responsable del acto de lenguaje que determina la forma del discurso, define lo que podemos llamar un hablar natural o fundamental. Llamaremos a estos parámetros prelingüísticos (voz, persona que habla, lugar y tiempo del hablar, experiencia comunicada, categorías de la descripción, juicio expresado y acto ejecutado mediante el discurso) los *factores* del discurso."** (Martínez Bonati 1981: 73)

Este emisor del mensaje literario es llamado habitualmente "Autor". Como señala Cesare Segre (1969), es un elemento imprescindible en cuanto artífice y garante de la función comunicativa de la obra. En realidad, la naturaleza de mensaje que tiene el texto lírico está determinada por el hecho de que el autor, para constituirse en emisor, se ha situado en una muy particular relación con el o los destinatarios:

> **"(...) una relación de tipo cultural en su contenido, pragmática en su finalidad."** (Segre 1984: 14)

También Lázaro Carreter al llamar la atención sobre la figura del autor en la comunicación literaria incide en la necesidad de restituir al emisor al circuito comunicativo, dentro del proceso de enunciación. Nuestro intento se encamina a romper, por un lado, el enclaustramiento aséptico y ontológico a que le condujo una parte del estructuralismo[246]. El proceso comunicativo lírico va desde el **Poeta** al **Lector**. Y poeta y lector son el resultado de complejas transformaciones operadas en las dos personas históricas que establecen un acto de comunicación a través del objeto histórico llamado poema. El mismo Lázaro Carreter nos ofrece implícitamente

[246] Pensemos en Derrida (1985), Blanchot o en Barthes (1970, 1972 y 1973) insistiendo en la intransitividad del discurso lírico y en la muerte simbólica del autor.

una diferenciación teórica que asumiremos más adelante, la diferencia entre Autor y Poeta:

> **"Fijándonos en el primer par, autor-poeta, no se trata de una disociación, sino de una delegación que la mujer o el hombre que escriben, hacen en el poeta que son. Las personalidad del autor mantiene con el poeta relaciones muy íntimas, pero no se identifican. Como dice Jan Mukarovsky, la obra de arte es un signo, no un calco fiel del autor; y, por tanto, no ha de confundirse con él, aunque parezca expresar directamente sus propios sentimientos."** (1990: 37)

Remitimos a los brillantísimos ejemplos aducidos por el profesor Lázaro Carreter: Petrarca, Fray Luis, Lope de Vega y a la disociación existente en cada caso entre el hombre y el poeta que escribe. La comunicación poética es el resultado de una interacción activa entre un autor y un lector históricos, un autor y un lector implícitos, un mensaje implícito y otro explícito (tal como veíamos al examinar el proceso de la enunciación) que no pueden sino ser cambiantes a través de la historia. Es frecuente en la poesía moderna y contemporánea el desencuentro entre la significación del poema y su sentido. El poema es un signo complejo[247] según la acepción de I. Lotman donde operan dos niveles de códigos (dos sistemas de modelización), el primario de la lengua y el secundario de la cultura. Esto supone un especial esfuerzo del lector por restablecer las conexiones discursivas pertinentes (coordinación, usos de los pronombres, procesamiento de la información, identificación de los interlocutores, etc...) que le permitan dotar de cohesión y coherencia al texto que lee. Como señala U. Eco en su análisis comunicativo de una narración de E.A. Poe:

> **"Todos los pronombres personales no indican en absoluto una persona empírica llamada Ludwig o un lector empírico; representan puras estrategias textuales, que se disponen en forma de apelación, como el principio de un diálogo. La intervención de un sujeto que habla es complementaria a la activación de lector modelo que sepa continuar el juego de la indagación sobre los juegos, y el perfil intelectual de ese lector, incluso la pasión que lo empujará a jugar este juego sobre los juegos, están determinados sólo por el tipo de oraciones interpretativas que aquella voz le pide que lleve a cabo: considerar, mirar, ver, encontrar parentescos y semejanzas."** (1996: 32-33)

El discurso literario se ha caracterizado históricamente por la ausencia de interlocutores en la situación comunicativa. Tanto el Autor como el Lector históricos delegan en dos entidades simbólicas: el Narrador (o hablante lírico) y el Lector implícito. Se trata, pues, de sujetos textuales, no de sujetos sociales empíricos de existencia histórica[248]. El profesor Lázaro Carreter utiliza los conceptos de *autor* y

[247] Véanse los planteamientos de A. Domínguez Rey (1987a), F. Gómez Redondo (1994) y J. Romera Castillo (coordinador) (1981).

[248] La lingüística de la enunciación representada por O. Ducrot (1984) había distinguido claramente entre Enunciador y Locutor. El Locutor es el responsable (o responsables) de un enunciado, es decir,

poeta para designar estas dos entidades que tienen una naturaleza y funcionalidad distinta. En el poema no habla el autor, sino el **Hablante Lírico** exento del imperativo de veracidad que imponen las condiciones pragmáticas de una enunciación ordinaria[249]. Nos encontramos con el fenómeno frecuente de la coincidencia entre la figura del "Poeta", entendida como "marca de identidad", rotulada en el texto ante el lector, inscrita generalmente en la portada; y el Hablante lírico como forma representada en el texto. Habremos de diferenciar con claridad estas tres "estrategias" textuales que pueden llegar a desplegarse, como posibilidades, en el discurso poético: el autor real, el autor literario y el hablante lírico[250]. La conexión pragmática del discurso se organiza a partir del examen de las figuras del hablante lírico y del lector implícito en la medida en que son estrategias textuales, marcas, inscripciones que remiten al autor y lector empíricos. La teoría empírica de la literatura de S.J. Schmidt nos proporcione una de las perspectivas más adecuadas para abordar el examen de la figura del autor. Schmidt plantea su teoría empírica de la literatura a partir de la definición de comunicación literaria y ésta como parte de la comunicación estética, ambas habrán de situarse dentro de una teoría de la acción comunicativa y ésta dentro del marco de una teoría general de la acción. Schmidt (1980) define al *Autor literario* como *productor de comunicados literarios*, caracterizado en su posición por: a) el desdoblamiento de los papeles comunicativos, y b) la ficcionalización del papel del productor. Además distingue entre las acciones

el productor de una ocurrencia discursiva. A ese locutor remitirían marcas o huellas textuales, tales como los deícticos o los pronombres personales. Este locutor puede ser distinto del Autor empírico y efectivamente pertenece a la ficción discursiva, por lo tanto, puede ser caracterizado como un 'ser de discurso'. El Enunciador o Sujeto Hablante es, en este caso, la persona empírica, de existencia real e histórica. La figura del Locutor es susceptible de desdoblarse en funciones narrativas tales como Narrador y Personaje. Desde la Narratología son frecuentes las aproximaciones: M. C. Bobes Naves (1973, 1985 y 1989), que completarían: Gramática textual de Belarmino y Apolonio. Análisis semiológico, Madrid, Cupsa, 1977, y Gramática de Cántico. Análisis semiológico, Barcelona, Planeta, 1975. Hemos encontrado también una diferenciación entre Personalidad real y Sujeto lírico (Poesía)/ Narrador (Novela) en Miroslav Cervenka "La obra literaria como símbolo" en Garroni et alteri (1970), pp. 28-46, si bien desconocemos la fechación real de dicho trabajo.

[249] "(...) las proposiciones de que consta el poema no necesitan ser verificables en el mundo real, aunque sí lo es el significado general del poema." [Lázaro Carreter 1990: 40]

[250] El único acto pleno de lenguaje poético es el poema entero, el texto en su totalidad (el macro-texto de Van Dijk[250]), no sus oraciones (pertenecientes al micro-texto, que operan siempre sobre un efecto de cuasi-realidad). En opinión de Lázaro Carreter: **"Lo enigmático de la lírica es cuál sea su fuerza ilocutiva, esto es, qué se propone el poeta cuando escribe. Y esa fuerza, según creemos, consiste en un deseo posesorio de la personalidad del lector, que el lírico pone en marcha. Correlativamente, el efecto perlocutivo es una conmoción, un movimiento anímico de respuesta a aquel intento de atracción que empuja al lector a ponerse en lugar del poeta, a ser uno con él. La fuerza ilocutiva del poema es ese deseo de desplazar la personalidad del tú hacia el yo lírico; y logra su eficacia perlocutiva en la medida en que tal desplazamiento se verifica."** (1990: 42). Lo específico del poema como acto de lenguaje no es sólo el acto ilocutivo que invita al lector a entrar en el terreno de la ficción, sino el efecto perlocutivo de *identificación* con el hablante lírico del poema. El deíctico *YO* actúa en el poema completamente absuelto de su función pragmática esencial: la de señalar de modo inequívoco al sujeto de la enunciación. Esto supone la aparición de un complejo sistema de posibilidades (permutaciones y desplazamientos) en la estructura comunicativa del texto lírico.

comunicativas literarias de producción y las de recepción, que corresponderían a autor y lector respectivamente. Desde este punto de vista, el Autor, real o empírico, se define por ser:

a) un sujeto jurídico y cívico,

b) el productor de acciones comunicativas de producción literaria.

Ambos, autor y lector, operan como figuras ligadas a lo que hemos venido llamando el *Pacto Literario*:

> **"Si el receptor actúa en las acciones de recepción bajo las condiciones de la comunicación literaria, es decir, realiza acciones comunicativas literarias sobre la base de señales convencionalizadas por parte del autor y de las instancias de mediación, valorando así un comunicado como comunicado literario, entonces opera -como ya se ha apuntado anteriormente- según la expectativa convencionalizada de que un autor, en las acciones comunicativas literarias de autor, ni quiere ni debe verse sometido a la comprobabilidad semántico-referencial de sus afirmaciones y de que el marco referencial aplicable al texto no está especificado o, al menos, no de modo unívoco, de manera que el receptor no puede establecer, como es habitual en otros casos, un modelo de realidad obligatorio para él como referencial."** (1980: 208)

El análisis del concepto de **Autor literario** debe ser situado, por tanto, en el marco de la estructura del sistema de comunicación literaria. Esta estructura está determinada por los papeles de actuación que ofrece el sistema a los participantes comunicativos: productor, mediador, receptor y transformador de comunicados literarios. Todas las acciones comunicativas literarias corresponden a estos papeles o a una combinación de estos papeles, a los que se añaden dos tipos de relaciones: temporales y causales. La línea:

t' 'productor⇒mediador⇒receptor⇒transformador' t''

es una relación temporal; desde un punto de vista causal sólo la producción y la recepción son obligatorias, donde además tanto t' como t'' configuran tiempos hipotéticos que pueden estar muy alejados a lo largo de la historia. Valga como ejemplo el modo de recepción de la obra poética de Garcilaso de la Vega, donde se diferencian ya con claridad las figuras del productor y del mediador[251]; así como todas aquellas obras poéticas que llegan al receptor literario años después del momento t' de su producción literaria. Desde el punto de vista pragmático y empírico, un *Autor* es un *Productor* de comunicados lingüísticos, cuya actividad debe ser encuadrada en una teoría de los papeles de actuación comunicativa en la comunicación literaria para el caso de los autores literarios. El discurso literario no se reduce a un sistema único y unidireccional de pautas de acción comunicativa, sino

[251] Ver nuestras apreciaciones en torno al papel de J. Timoneda como "editor" de la obra dramática de Lope de Rueda, donde sus "intervenciones" exceden con mucho las de un simple editor: cf. J. Mª. Calles "Biografía y obras de Lope de Rueda", en *Ribalta*, Semestral nº 9, 1995, pp. 99-106.

que complementa varias fórmulas expresivas y pragmáticas a través de un complejo desdoblamiento de las convenciones y de los participantes en el acto de comunicación intersubjetiva. La comprensión del texto literario transcurre en unos cauces institucionalizados que asignan el rango de **Autor** al sujeto jurídico e histórico que produce el texto. A continuación establecemos un sencillo gráfico que ilustre nuestra conceptualización:

1) Discurso narrativo

Autor⇒{Autor Literario}⇒-(Narrador)⇒-(Narratario)⇒{Lector literario}⇒Lector Real

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2) Discurso lírico

Autor ↔ Lector

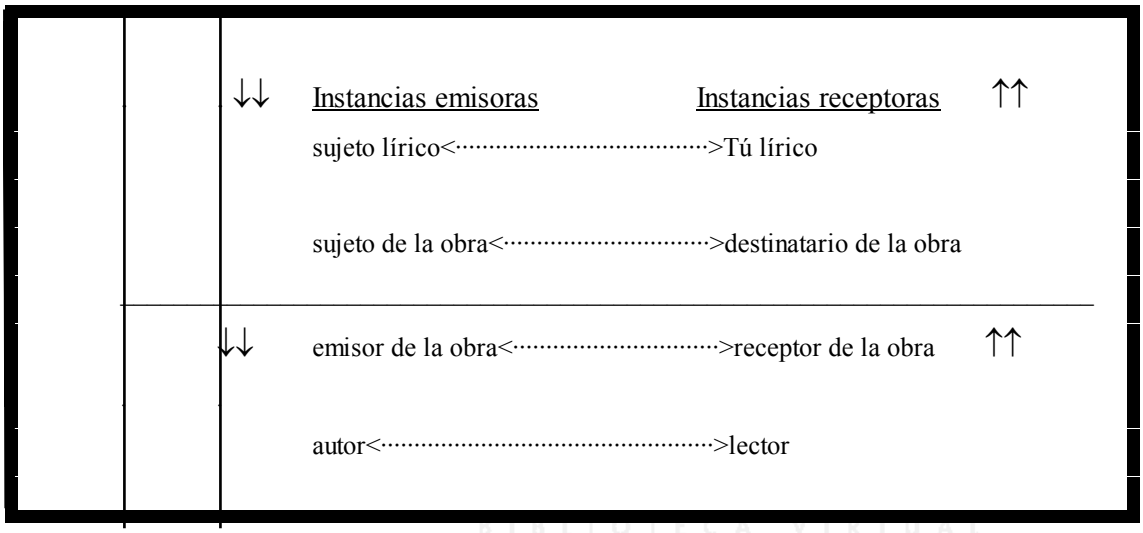
↓ ↑

(Autor literario ↔ Lector literario)

↓ ↑

Hablante lírico ⇒ **P**oema ⇒ Receptor lírico

Para completar esta aproximación al proceso comunicativo del discurso poético y a la determinación de la instancia emisora en el nivel extratextual, queremos mencionar el fundamental trabajo de A. Okopien-Slawinska (1986), de la cual adaptamos el gráfico correspondiente al esquema comunicativo del discurso poético que ilustra la diferenciación entre autor y las estrategias textuales que funcionan como instancias emisoras:



Okopien-Slawinska nos recerda que es fundamental establecer el correlato simétrico de cada nivel emisor, que tiene su correspondiente simétrico en la estrategia de la recepción., a partir del primario esquema básico que distingue entre emisor (el que habla), receptor (aquel a quien se habla) y tema (aquel/ aquello sobre lo que se habla). Estos tres papeles tienen un estatuto comunicativo y epistemológico diferenciado. Como señala A. Okopien-Slawinska:

> **"El cumplimiento del acto de la comunicación exige, pues, tanto la existencia extratextual del emisor como la del receptor. El texto mismo sólo atestigua la existencia real de su emisor; en cambio, ni del acto de la comunicación, ni de la existencia del texto se deriva ninguna indicación en cuanto a la existencia extratextual del héroe."** (1986: 84)

Finalmente, como comprobaremos en el siguiente apartado, parece conveniente la determinación de una figura de naturaleza "textual" intermedia entre el Autor y la estrategia textual que denominamos "Hablante lírico". Se trataría de lo que podemos llamar el "Autor literario" y corresponde al elemento que en el gráfico denominamos *sujeto de la obra*.

2.3.2 El Autor literario.

Si consideramos nuestro esquema del proceso comunicativo literario, hemos de partir de la hipótesis de que, sean cuales sean las determinaciones textuales, siempre hay una realidad empírica e histórica, con nombre y apellidos, detrás de la firma del autor literario. El autor es la persona jurídica, que existe fuera de la ficción, y su relación es la de productor de una obra, de un trabajo artístico en el sentido

semiótico y sociológico[252]. Por lo tanto, el análisis de estas relaciones en ese nivel es "sociológico" entre productor y consumidor de un determinado producto cultural[253]. Se trataría, desde luego, de un nivel externo a la inmanencia textual que debería ser abordado desde la propia sociología de la literatura o la historia literaria. Es evidente que en el discurso literario los sistemas de autopresentación adquieren una extraordinaria complejidad porque enmascaran frecuentemente las intenciones y sentimientos del autor mediante múltiples estrategias discursivas (W. C. Booth 1978). Las representaciones textuales del autor en la obra literaria se definen por su ambigüedad extrema, dado que lo que podríamos llamar proceso de autoescenificación, puede refractarse en referentes imaginarios, construidos de acuerdo con las capacidades expresivas y miméticas de un solo actor (el Autor), que recrea y representa en su texto conocimientos y creencias como modelos verosímiles o plausibles de subjetividad (Eco 1994). Así, por ejemplo, podemos entender que el *Yo lírico* de un poeta del Renacimiento no difiere sustantivamente de la estructura subjetiva de la novela sentimental y pastoril de ese momento. En efecto, son textos susceptibles de mostrar la *'subjetividad'* tanto: a) un monólogo de Molly Bloom en el Ulises de J. Joyce; b) el soliloquio tortuoso del personaje de Confesiones de un payaso de H. Böll; c) el "vous" de La modification de M. Butor. La expresión de la *subjetividad* entendida como "mundo anímico o psíquico del autor" no es privativa de ningún género literario; de hecho, cada género literario ha ido asumiendo distintas estrategias discursivas y textuales a lo largo de la historia para llevar a cabo:

a) la representación de su sujeto textual,

b) la expresión de la 'subjetividad'.

Nuestra segunda distinción "estratégica" corresponde, por tanto, a la diferencia entre ***Autor y Autor literario***. Todo escritor (Autor Literario) está inmerso en un complejo sistema de presuposiciones que viene configurado no sólo por sus vivencias personales, sino por lo que S.J. Schmidt (1980) denomina su identidad social. En este sentido, el autor literario no es sólo una persona individualizada por parte de un público a través de una 'obra', sino que es al tiempo una 'marca', una **firma** (en el más puro sentido comercial del término) con una determinada identidad social. Sólo así podemos entender determinados juegos literarios que ciertos autores establecen dentro de los textos, como Luis Cernuda jugando con las abreviaturas en La Realidad y el Deseo, especialmente para designar a otros autores literarios no muy estimados por su parte[254]. De hecho, es frecuente que los teóricos y críticos de la literatura determinen una zona enunciativa indeterminada que se configura entre el

[252] Cf. A. Ponzio (1976), F. Rossi-Landi ((1972), y (1973), J. Talens (1978a) y D. Navarro (1985).

[253] Ver aproximaciones en E. Fischer (1967) y J. Fishman (1972). Las cuestiones sociológicas pueden examinarse desde el clásico R. Escarpit (1971 hasta otras consideraciones en C. Di Girolamo (1982), R. Fowler (1974 y 1988), T. Eagleton (1983) y M. Iglesias Santos (1992).

[254] Es manifiesta la crítica de Luis Cernuda a las actitudes humanas y literarias de Juan Ramón Jiménez. Cf. El 'Dossier" de Anthropos, nº 7, Diciembre, 1981: "Luis Cernuda y Juan Ramón Jiménez", pp. 8-10. Cf. L. Cernuda: (1958) "Los dos Juan Ramón Jiménez" y (1962) "J.R. Jiménez y Yeats", en Poesía y Literatura, I y II, Barcelona 1971.

Autor y la función textual que en el discurso narrativo recubre el Narrador. Como señala A. Okopien-Slawinska:

> **"En el marco del texto existe, pues, un sistema de reglas que el narrador no domina, cuyo emisor no es él. Dicho de otro modo, aparece en la obra una información implicada que se refiere a un sujeto que dispone de una conciencia más alta que el narrador. Ese sujeto no es ningún personaje presentado, a él no le concierne ninguna información tematizada, y en el marco del texto no le pertenece ningún enunciado particular. En cambio es el sujeto de toda la obra. Edward Balcerzan lo ha llamado "autor interior", tratando esta denominación como equivalente de la inglesa *implied author* y de la rusa *obraz avtora*."** (1986: 91)

Se trata de una instancia emisora de naturaleza límite entre lo intratextual y lo extratextual, que a la vez participa del mundo empírico, pero que se configura como una clara estrategia textual que continuamente toma decisiones textuales, y que tiende a configurar su aparición en la elección de citas iniciales o al comienzo de cada capítulo, en las anotaciones marginales, las dedicatorias, las fechaciones, título de la obra y de los capítulos, etc. Se trataría de una instancia discursiva distinta de la persona del autor, pero superior / anterior a la estrategia que definiremos como hablante lírico. A. Okopien-Slawinska[255] lo denomina "*sujeto de la obra*", y nosotros preferimos el término de *Autor literario*. Desde nuestro punto de vista, este autor literario vendría especialmente diferenciado del Autor por constituirse en productor "intencional" de enunciados literarios, por asumir voluntariamente el compromiso que le corresponde en lo que hemos diseñado como "pacto literario".

Este concepto de **Autor literario** queda especialmente patente en el análisis de los **pseudónimos**, tan extendido desde el período romántico. Valgan los conocidos ejemplos de Fernán Caballero, Clarín, Azorín, Pablo Neruda o Leopoldo de Luis. El seudónimo es la carátula del autor literario, nos muestra ese espacio intermedio entre la realidad y la ficción que constituye la entidad del Autor literario. Este Autor literario procede a la elección de género, subgénero, código, nivel de lengua e incluso escuela literaria. Desarrolla las estrategias textuales que corresponden a los modos de representación del sujeto textual, y la especificación de sus relaciones con el proceso de enunciación (patentización de la actitud lírica -canción, apóstrofe, enunciación y sus variantes-; relaciones y transformaciones de temporalidad y espacialidad entre el poema y el sistema enunciativo, etc.). Sabemos que la personalidad poética (**autor literario**) no tiene una relación directa ni necesaria con la personalidad real y empírica del autor (D. Laferrière 1976; C. Castilla del Pino 1994). De hecho, la constancia de determinados datos biográficos o de su presencia en el texto, no

[255] Cf. A. Okopien-Slawinska: "En el marco del texto, al sujeto de la obra no le pertenece ningún enunciado, tampoco es presentado por ninguna información tematizada, ni el narrador ni el héroe saben nada de su existencia, aunque ocurre que el narrador usurpe sus competencias. Sin embargo, parece que se le pueden atribuir (...) ciertos enunciados particulares de rango superior, inseparablemente adheridos a la obra, que constituyen un comentario al texto principal." (1986: 93).

siempre autoriza a establecer una relación lineal de causa/efecto entre la vida y su reflejo en el texto poético[256]. Lo que caracteriza al Autor literario es la plasmación de sus acciones lingüísticas a través de la escritura. El Autor literario es un autor de **"inscripciones textuales**", término clave usado indistintamente por B.H. Smith (1978) y S.J. Smith (1980). Entenderemos por *inscripción textual* la materialización de la actividad lingüística en un medio portador. Un poema es una inscripción verbal, enmarcada por el género al que es adscrito y por el cual es reconocido por parte de los receptores. Como condición adicional, el autor literario debe alcanzar su meta de producción de comunicados verbales literarios sin obtener ninguna respuesta directa de los participantes comunicativos (aunque no siempre es el caso, tal sucede en las lecturas públicas de poemas). Como condición suplementaria, el autor literario debe verbalizar explícitamente todos aquellos elementos de su situación de escritura que son, o deben ser, importantes para el que lee[257].

De forma paralela, un fenómeno frecuente en la poesía moderna es el uso de **Heterónimos** (configurados como auténticos '*alter ego'* del autor literario empírico). Hemos de señalar un estudio fundamental de A. Carreño (1981), que incide en el problema de la identidad personal en la poesía contemporánea[258]. Este uso de la máscara literaria tiene tres máximos representantes en la poesía anglosajona: T. S. Eliot[259], W. B. Yeats y E. Pound.Constituye un caso extremado Fernando Pessoa. Sus heterónimos firman auténticos poemarios: Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis; e incluso él mismo se configura como un **ortónimo**, Fernando Pessoa, en libros como Mensaje o Cancionero[260]. Aunque no es nuestro objetivo el estudio

[256] Es evidente que se trata de una de las deficiencias más frecuentemente aludidas por los críticos de la Estilística en análisis como los de A. Alonso (1955) y D. Alonso (1962). Cf. V. Salvador (1984b y 1988), J.J. Tarín (1987) y M. Asensi (1987 y 1990).

[257] Desde este punto de vista, un texto literario será: 1) Aquel que ha sido producido con la intención por parte de su productor de presentarlo como un texto literario. 2) Aquel que efectivamente da como resultado un texto. S.J. Schmidt (1980) desarrolla todo un sistema de presuposiciones literarias de un Autor (productor) literario: A) Condiciones económicas: generales, privadas, mercado de productos literarios, disponibilidad de medios de comunicación, B) Condiciones sociales: instituciones de socialización, imagen del autor literario en una sociedad: artesano, genio, bohemio, intelectual, visionario, etc. C) Condiciones políticas. D) Condiciones culturales.

[258] Como señala A. Carreño: "Nos importa (insistimos) el estudio del doble como concepción metafórica y simbólica (máscara) dentro de la esfera imaginativa que establece su figuración en el texto lírico. Es decir, como artificio y concepto retórico. Este no tan sólo nos explicará una estética o una actitud; nos definirá, a la vez, el espacio en el que, irónicamente, se articulan sus voces como texto." (1981: 24).

[259] En el caso de T. S. Eliot, se desarrolla a partir del heterónimo J. Alfred Prufrock en *La canción de amor J. Alfred Prufrock.* Utilizamos la edición y traducción de José María Valverde en T. S. Eliot., Poesías reunidas 1909/1962, Madrid, Alianza, 1978, correspondiente al original inglés: Collected Poems 1909-1962, (Faber & Faber, London, 1963)

[260] Citamos por Fernando Pessoa, Poesía (Selección, traducción y notas de José Antonio Llardent), Madrid, Alianza, 1983. Remitimos a las interesantes apreciaciones de J.L. García Martín en torno consideraciones biográficas y su interrelación con la práctica del heterónimo en Pessoa (García Martín 1990).

concreto del funcionamiento de los heterónimos en la poesía de F. Pessoa, ofrecemos la interpretación del profesor A. Carreño:

> **"Encarnándose así en varias posibles existencias, transforma su ámbito personal en una concurrencia plural y múltiple de voces ficticias. Se adelanta a la vez al mundo agónico de los filósofos existenciales. Coetáneo de Unamuno, coinciden en la concepción dual de la persona, escindida entre voluntad de ser y conciencia de finitud, entre ficción y realidad. En la doblez dramática del 'eu' frente a los 'outros', Pessoa tornó en literatura las pequeñas peculiaridades de su existencia mental."** (1981: 126)

En la poesía de Antonio Machado, el ***heterónimo*** adopta la peculiar forma del "**apócrifo**", que podemos interpretar como una de las líneas centrales de su poética: la búsqueda del otro, y que adquiere un sentido inverso al de la poesía de F. Pessoa, donde el heterónimo es una fórmula de autoconocimiento y autoexpresión ante las limitaciones del lenguaje y la realidad. Desde "Canciones a Guiomar" y sobre todo en "Nuevas Canciones" (sección de Proverbios y Cantares), empieza a exponer Machado su peculiar poética de la 'otredad'. A. Carreño entiende que el "tú", el "otro o el "*complementario*" se convierten en heterónimos, que mediante la doctrina del apócrifo acabarán convirtiéndose en los *complementarios*: Abel Martín, Juan de Mairena, Jorge Meneses, Pedro de Zúñiga. A. Machado presenta al "complementario" Abel Martín en "De un Cancionero apócrifo" (1924-1936)[261], con los apócrifos (Jorge Menéndez, Víctor Acucroni, Manuel Cifuentes y "Antonio Machado" (op. cit., p.809). con un dilatado comentario sobre su percepción filosófica de la realidad y su identidad cultural. Como sabemos, se trata de treinta y seis autores literarios configurados por Machado a partir de 1923[262], con un desarrollo no exento de curiosidades a pesar de la clasificación en tres grupos de ensayistas, filósofos y poetas:

> "**Así, pues, Martín y Mairena rechazaron todos los apócrifos precedentes, menos uno: el mismo autor, hecho apócrifo de sí mismo ya en el primer Cancionero, en el número 5."** (Poesías Completas, op. cit., p. 83)

Como señala en su análisis el profesor Oreste Macrí[263] la existencia de los "apócrifos" supone unas determinadas estrategias textuales que afectan a la "historia externa de los poemas":

---

[261] Citamos por Antonio Machado, Poesías Completas I, Edición crítica de Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe, 1989. Remitimos a la extensa y excelente "Introducción", pp. 13-246; en especial a la interesantísima "II.-Historia externa de los textos poéticos", que nos ofrece el itinerario bioliterario del concepto de "Autor literario" que rastreamos, pp. 51 y ss.

[262] Ver, en concreto, "10.IV Parte: segundo 'Cancionero apócrifo' (1924-1936); 'Juan de Mairena' (1934-1936)", pp. 79 y ss.

[263] Cf. "4.1 Estructura y valor de los apócrifos", op. cit., pp. 202-212.

> **"Naturalmente, la ficción del apócrifo influye sobre el artificio de la composición. Viejos fragmentos son vueltos a utilizar con inercia (...) Dentro de los puros límites estéticos nos interesa destacar que los grandes negativos de esta teología apócrifa e invertida (Sombra, Nada, Cero, No Ser, etc.) no son sino hipóstasis imaginarias, trágicos juguetes burlescos del primitivo sueño de Soledades, constelado, reactivado en sentido junguiano..."** (O. Macrí, op. cit.: 209-211)

Pseudónimos y Homónimos. Nos encontraríamos con "Homónimos" en el caso de la poesía de Gabriel Celaya, quien comienza firmando sus poemas con el nombre de Rafael Múgica, continúa con el ortónimo de Juan de Leceta y termina finalmente con el más conocido de Gabriel Celaya. Todos ellos están construidos sobre su nombre de pila original: Rafael Gabriel Múgica Celaya, y los cambios de firma, pese a algunas declaraciones del poeta, no se corresponden con cambios palpables, sean expresivos o de carácter epistemológico, en su obra[264]. Y en el caso de los pseudónimos, vienen constituyéndose en un fenómeno no habitual, pero constante en la literatura española del siglo XX. G. Genette (1987: 54 y ss.) ha establecido con precisión los "*umbrales*" y espacios de este autor literario; anonimato, pseudónimo y firma como principales posibilidades textuales; inmanencia/ latencia del nombre del autor real, y su relación de identidad con respecto al autor literario. Si el **pseudónimo** se limita a ser un nombre falso, correspondiente a la categoría del autor literario con respecto al autor real, suscitado por diferentes motivos, cambiantes históricamente (deseo de ocultación, mixtificación romántica. etc); el **heterónimo** presenta una problemática más compleja. Como señala C. Reis:

> **"En efecto, el heterónimo, además de un nombre diferente del real, presenta una identidad diversa de la de su autor. Fernando Pessoa, uno de los casos más asombrosos a este respecto, se refiere a la constitución de la heteronimia como "tendencia orgánica y constante a la despersonalización y a la simulación."** (1995: 59)

Como nos recuerda C. Segre (1985: 15) en la literatura culta lo habitual es transmitir el nombre del autor. Suele darse el caso de que muchos autores buscan la "garantía" de la conservación de su nombre mediante firmas internas, frente a la literatura oral donde viene siendo frecuente el anonimato; recordemos, por ejemplo cómo Dante se nombra a sí mismo en el Purgatorio (XXX, 55). El Autor literario es ese sujeto de la enunciación que asume su función de marca/inscripción textual identificativa en el límite entre el proceso de la enunciación y el producto del enunciado. Quizás el gran sueño de algunos autores con respecto a su catalogación como autores literarios, como sugiere H. Bloom (1988, 1991 y 1994), es escapar a la *angustia de la influencia* para llegar a la consagación del *canon*.

---

[264] Remitimos a la brillante exposición de A. Carreño (1981), quien estudia fenómenos similares de identidad duplicada en otros poetas como Vicente Aleixandre, Jorge Luis Borges y Octavio Paz, si bien no podemos considerarlos como pseudónimos o heterónimos de los nombres de los autores literarios. Para el caso de J. L. Borges, ver ahora J, M Cuesta (1995).

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

2.3.3 El concepto de Hablante lírico.

El concepto de *Hablante Lírico* no tiene un estatuto ontológico[265], no es una persona real, ficticia y ni siquiera tiene una entidad gramatical determinada, ni una naturaleza pronominal dada. El Hablante Lírico, como el Narrador en la narrativa, es una Función (es decir, un conjunto dinámico de estrategias discursivas) susceptible de ser recubierta textualmente desde diversas posibilidades, y/o de asumir formas determinadas y diferenciadas a lo largo de la historia literaria. Nos proponemos:

a) situar su funcionalidad en nuestro esquema de la comunicación literaria;

b) continuar en la línea de diferenciación funcional de las figuras del Autory del autor literario[266].

Ni el concepto de "Autor" ni el de "obra literaria" tienen una naturaleza teórica y fenomenológica, sino institucional e histórica. J. C. Ramsom[267] nos planteaba que el poeta no habla en su nombre, sino a través del personaje que se da por supuesto en el poema. Ramsom nos habla de una "máscara" que habla el lenguaje poético y que en cada situación va adoptando un disfraz. Del mismo modo T. S. Eliot[268] ya establecía la canónica distinción entre las voces del :

A) *Autor*, aquella voz que el poeta convierte en referente de sí mismo.

B) *Lector*, la voz que se dirige al que escucha.

C) *Actor*, monólogo dramático que asume la vida y caracteres de otras personas dramáticas.

También desde el Estructuralismo europeo, R. Barthes nos recordaba que:

> **"(...). lo que nosotros llamamos autor no existe alrededor del texto antiguo, único texto practicado y en cierta forma administrado, como un capital renovado, hay diferentes funciones: 1) el <u>scriptor</u> recopia pura y simplemente; 2) el <u>compilator</u> agrega a lo que copia; pero nunca algo que provenga de él mismo; 3) el <u>commentator</u> se introduce sin duda en el texto recopiado, pero sólo para hacerlo inteligible; 4) el <u>auctor</u>, por**

---

[265] Frente a las posiciones sostenidas por Jean-Marie Klinkenberg (1981): "Pensamos que conviene buscar las especificidad de lo poético en el plano del significado..."(op. cit., p. 63).

[266] Encontramos otra caracterización en el caso del **Autor teatral**, según la configuración de A. Ubersfield: "El discurso del autor" (1989: 175 y ss.): "Por discurso del autor se entiende el discurso relator que va ligado no sólo a su voluntad de escribir para el teatro, sino al conjunto de la condiciones de la enunciación escénica: el autor 1 (el autor del texto) más el autor 2 (decorador, director de escena...).

[267] Ver John Crowe Ransom, The New Criticism, Norfolk, Conn, New Directions, 1941, pp. 61-62. Recordemos que en idéntico sentido se expresaba también Pedro Salinas comentando sus posiciones en <u>Jorge Manrique o tradición y originalidad</u>, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, p. 11.

[268] T. S. Eliot, "The Three Voices of Poetry", en <u>On Poetry and Poets</u>, New York, 1957, pp. 96-112.

último, da sus propias ideas pero siempre apoyándose en otras autoridades." (1966a: 25)

En realidad, todas estas funciones no estaban tan claramente jerarquizadas ni delimitadas. Se trataba más de estrategias de actuación en el texto, que de cargos o empleos con una entidad jurídica o fenomenológica. R. Barthes sitúa sus apreciaciones anteriores en el contexto de la literatura medieval y del cultivo del *Trivium* y el *Septenium*, pero realmente lo que pone en evidencia es la naturaleza no fenomenológica sino puramente histórica de nuestro concepto. Tal como allí nos sugiere Barthes[269], lo más parecido a un **Autor literario** actual sería una combinación de "transmisor" (aquel que renueva una materia absoluta que es el tesoro antiguo, fuente de autoridad) y un "combinador" (que tiene el derecho de romper las obras del pasado, a través del análisis y la recomposición). Sin embargo, como veremos al analizar el complejo proceso de la Modalización lírica, existe una función discursiva puramente textual que viene a recubrir lo que se pretendía como "lugar del autor" en la teoría y crítica tradicionales. De hecho, las relaciones entre el **Autor Real** y el **Hablante Lírico** podrían establecerse a partir de parámetros similares a los del discurso narrativo[270]: (1) la identificación/ no identificación entre autor-hablante lírico; 2) la focalización; 3) la distancia; 4) la actitud expresiva ; 5) la voz[271]. Hemos de situar nuestro Hablante lírico en el concreto espacio textual de ficción que constituye el enunciado lírico, como una función textual en el discurso poético similar a la del Narador en el discurso novelístico, y que cumplirá un papel fundamental en la organización de los sistemas modalizadores líricos (Vid. nuestro aparatado 3.3). S.J. Schmidt ha caracterizado el *Yo lírico* como un *Personaje narrativo* que aún no ha sido tematizado textualmente por parte del *Narrador*:

"La discusión científico-literaria sobre el 'yo lírico' muestra, en mi opinión, que ese presupuesto es también válido para la lírica. El 'yo lírico' ciertamente, puede ser entendido como sigue; en los 'comunicados líricos', que en la mayoría de los casos no tematizan a ningún héroe citado en el texto, el héroe entra en juego como héroe hablante para poder referir las declaraciones del texto a un papel de actuación comunicativa. Referidos a este papel de actuación comunicativa, los

[269] Ver R. Barthes "La antigua retórica" (1996a).

[270] T. Todorov (1966) nos recordaba en un artículo fundamental para la Narratología, la caracterización del Narrador y su correspondencia con una imagen del lector: **"La imagen del narrador no es una imagen solitaria: en cuanto aparece, desde la primera página, está acompañada por lo que podemos llamar 'la imagen del lector'. Evidentemente, esta imagen tiene tan poco que ver con un lector concreto como la imagen del narrador con el verdadero autor. Ambas se hallan en estrecha dependencia mutua y en cuanto la imagen del narrador comienza a destacarse más netamente, también el lector imaginario se dibuja con mayor precisión. Estas dos imágenes son propias de toda obra de ficción: la conciencia de leer una novela y no un documento nos lleva a asumir ese rol de ese lector imaginario y, al mismo tiempo, aparece el narrador, el que nos cuenta el relato, puesto que el relato mismo es imaginario. Esta dependencia confirma la ley semiótica general según la cual 'yo' y 'tú', el emisor y el receptor de un enunciado, aparecen siempre juntos."** (1966: 186)

[271] Cf. J. Oleza (1983); S. Renard (1983 y 1993); Oleza/ Renard (1983).

conflictos normativos también pueden ser tematizados en los comunicados líricos autorreferidamente" (1980: 261)

El *Yo lírico* correspondería, en esencia, a un Yo ficticio que no ha sido tematizado y caracterizado como personaje mediante las estrategias narrativas. Otros autores, como Susana Cavallo han desarrollado conceptos cercanos, tal el de *persona poética*:

> **"(...) la persona poética, como la dramática, es una formalización de la experiencia humana: es también un actor, cuyo papel el lector tendrá que descifrar para comprender cabalmente el poema. Al cambiar los géneros, cambian las convenciones: el gesto dramático es sustituido por el puramente lingüístico; el escenario por el espacio poético; la máscara por la voz del hablante."** (1987: 105)

Según esta autora, que se hace eco de las posiciones de T.S. Eliot (1962), la funciones de la persona en el poema son: a) hacer un papel, y b) pronunciar con voz propia las palabras del texto. Especialmente destaca su distinción entre *Persona* y *Poeta implícito*. Si el concepto de *Persona* equivale básicamente al *Hablante Lírico*, S. Cavallo, siguiendo a T. Wright[272], considera la existencia del Poeta implícito como una figura textual que funciona como proyección ficticia de la del Autor real. El Autor literario no inventaría sólo para sus poemas un hablante, sino una personalidad para él mismo, una personalidad literaria que el mismo lector puede abstraer del poema. Como sugiere S. Cavallo:

> **"Algunos aspectos del escritor se pasan por alto, otros se agregan, para que la idea del poeta que procede del poema sea, muchas veces, una representación no de lo que el poeta es, sino de lo que piensa que es o de lo que quisiera ser o de lo que no puede dejar de ser. Sin embargo, como quiera que esta imagen del poeta corresponde al hombre real, es esta inteligencia la que tomamos para definir la perspectiva del poema."** (1987: 124-5)

Sea el ejemplo un poema paradigmático como "Retrato" de A. Machado, que transcribimos en su comienzo:

"Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

[272] Cf. G. T. Wright "The Poet in the Poem: the Personae of Eliot, Yeats and Pound" *Perspectives in Criticism*, nº 4, Berkeley, Univ. Of California Press, 1960.

Ni un seductor Mañara ni un Bradomín he sido

-ya conocéis mi torpe aliño indumentario-,

mas recibí la flecha que me asignó Cupido,

y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,

pero mi verso brota de manantial sereno;

y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,

soy, en el buen sentido de la palabra, bueno (...)" (A. Machado, XCVII, Poesías Completas, Madrid, Austral, 1988)

En este poema Antonio Machado establece con nitidez esa figura que podríamos llamar **Autor literario**, y que resulta de la proyección de la figura del Autor sobre el texto[273]. Ese personaje del que habla el poema, es el autor literario, Antonio Machado. El Hablante lírico sería el sujeto del enunciado que asume la voz a través de un determinado modo de discurso, una actitud lírica, y unos determinados procesos de espacialización y temporalización discursivos. Es la función textual que construye la imagen del autor literario que aparece '*retratado*' en el texto. Del mismo modo, puede observarse la genial síntesis de planos y perspectivas que consigue J.L. Borges en su poema "Browning resuelve ser poeta":

"*Por estos rojos laberintos de Londres*

descubro que he elegido

la más curiosa de las profesiones humanas,

salvo que todas, a su modo, lo son.

Como los alquimistas

que buscaron la piedra filosofal

en el azogue fugitivo,

haré que las comunes palabras

-naipes marcados del tahúr, moneda de la plebe-

rindan la magia que fue suya

cuando Thor era el numen y el estrépito,

el trueno y la plegaria.

En el dialecto de hoy

diré a mi vez las cosas eternas;

[273] Ver el ejemplar análisis del poema machadiano en J. Mº Valverde (1975).

trataré de no ser indigno

del gran eco de Byron.

(...)

Máscaras, agonías, resurrecciones,

destejerán y tejerán mi suerte

y alguna vez seré Robert Browning.

(J.L. Borges Obra poética 1923-1977, Madrid, Alianza, 1985, pp. 424-425)

Aquí el proceso es el contrario, el poeta Jorge Luis Borges decide convertirse en un autor literario, Robert Browning, con lo que se completaría el juego especular[274]. Son el Antonio Machado sencillo, el Unamuno agónico, el Valle extravagante, el José Hierro humano, el Blas de Otero angustiado, el Hernández combatiente, etc. Se trataría también de una construcción retórica, resultado de la imagen que de sí mismo da el poeta en el texto, como sucede con esas mil caras de Borges. El concepto de Autor literario se situaría entre el Autor Real y el Hablante lírico, participaría de elementos semánticos y retóricos, de una doble naturaleza textual y empírica[275]. Como señala J.M. Cuesta Abad:

> **"Para ofrecer un concepto general de la lírica no basta con decir que pone el énfasis primordial o exclusivamente en el YO, puesto que un monólogo interior novelesco no sería diferenciable de un poema de S. Juan de la Cruz. Lo distintitivo reside en que el discurso lírico somete y subordina la totalidad de sus componentes retóricos, simbólicos y referenciales a la identidad (unitaria o disgregada) de una figura enunciativa, de un personaje poemático que, en la función reiterativa de 'representador' de sí mismo, desarrolla un universo de imágenes que remiten reflexiva, recíproca y/o transitivamente a una subjetividad construida en y por el texto. La propiedad paradójica de la lírica radica en que no es ajena a un sujeto del texto."** (1991: 252)

No coincidimos, sin embargo, en la caracterización genérica del discurso poético por parte de este autor, puesto que siguiendo los presupuestos de K. Hamburger, establece de nuevo un sistema simplista en el que la lírica se caracteriza por la expresión de la subjetividad, la narrativa por la objetividad y la dramática por la intersubjetividad, esta vez justificadas desde una perspectiva '*hermenéutica*'. Los géneros literarios no pueden sustraerse a los géneros del discurso en cuanto modos,

[274] Recordemos que Robert Browning (1812-1889) fue un notable poeta victoriano, autor de títulos como Paracelsus (1835), Dramatis personae (1864) o El anillo y el libro (1869). Encontramos procedimientos similares a esta duplicación especular del "autor literario" en otros poemas de Borges, tal "El otro, el mismo" (1964) y "The thing I am" (p. 549), op. cit.

[275] En este sentido expone sus posiciones J.M. Cuesta Abad (1991); "La puesta en escena del sujeto: identidad y alteridad" (pp. 235 y ss.). Para el análisis del perspectivismo como elemento estructurador en narratología, cf. Bajtin (1970), B. Uspenski (1972); Martínez Bonati (1972); Todorov (1970 y 1972); Genette (1966b y 1972) y M. Bal (1972).

pero sí en cuanto a sus formulaciones históricas que han venido adquiriendo modulaciones diversas y representaciones textuales muy variadas. Tal es el caso de la Épica en verso o la novela epistolar. La equiparación entre el 'modo' y el sistema de representación de mundos es excesivamente simplista. El Hablante lírico no aporta únicamente una voz o una determinada actitud lírica: forma parte de un complejo proceso de representación textual que diseña también unas determinadas estrategias de lectura. Es el mecanismo o estrategia fundamental, diseñado por el autor, articulador del sistema modalizador (o sistemas modalizadores) que constituye el poema

El profesor Pozuelo Yvancos (1994b) ha distinguido entre las figuras del **Autor implícito** no representado y representado. El autor implícito no representado sería una instancia que recubriría los planteamientos de W.C. Booth (1961). Dentro de la codificación narrativa, el autor implícito representado correspondería a una instancia que el propio discurso instaura y define como plenamente ficticias. El autor implícito representado puede ser definido como la figura que en el texto aparece como responsable de su escritura, como autor de la misma. Es el Cide Hamete autor de El Quijote o el Campuzano autor de El coloquio de los perros. Se trataría de una instancia que representa el autor codificado o representado en el texto como tal autor, sería una "marca". Son de su responsabilidad los comentarios explícitos de autor, sus justificaciones y ocurrencias que revelan una instancia diferente de la del narrador. En la mayoría de los relatos es muy difícil, e incluso imposible, la diferenciación entre las figuras del '*autor implícito representado'* del '*narrador*', dado que lo habitual es que esta oposición aparezca 'neutralizada', rasgo común con el discurso poético donde es casi imposible esta distinción, a no ser que el hablante lírico proceda a un desdoblamiento en la estrategia de la actitud lírica (caso de la imagen en el espejo en la poesía postcontemporánea, recurso que encontraremos frecuentemente utilizado en la poesía de Jaime Gil de Biedma o Francisco Brines). Para Booth y sus seguidores, el autor implícito representado queda definido como el responsable que el discurso narrativo indica de la escritura-autoría del mismo, de su 'inscripción' textual al margen del proceso discursivo. Es una figura diferente de la 'imagen del autor' del autor implícito no representado y por supuesto de la del autor real, con quien no tiene por qué coincidir en absoluto. Nos hacemos eco de la crítica efectuada por Oleza / Renard (1983) en torno a la figura de este Autor implícito:

> **"El 'autor implícito' no es más que una forma de narrador, distinto siempre al autor real, y no como un 'segundo yo' (la relación psicológica entre autor real y autor implícito no es pertinente), sino como una entidad de distinta naturaleza. Entre el autor real y el llamado autor implícito está la ruptura entre el paso de la historia a la ficción**." (1983: 532)

De tal modo, es posible establecer un espacio sumamente movedizo en el que pueden darse las siguientes posibilidades anteriores a la función que determinaremos como Hablante lírico:

Autor Real ⇒ Autor literario) ⇒ Hablante lírico (=Narrador novelesco)

(1) (2) (3)

Tanto las categorías del Autor literario como del Hablante lírico pertenecen íntegramente al ámbito de la ficción, pero se trata de funciones textuales bien diferenciadas. En el discurso poético, tenemos el caso examinado de los heterónimos de F. Pessoa o los apócrifos y complementarios machadianos. Desde nuestro punto de vista, sin embargo, lo que nos interesa es señalar esa doble dimensión del Autor en cuanto:

a) sujeto jurídico y real, productor de textos

b) productor de acciones comunicativas literarias de naturaleza textual bajo la existencia de lo que podríamos llamar el pacto literario[276].

Nuestra concepción del Autor y del Autor literario están relacionadas con el modo de referencia interna de los textos literarios y el proceso de la *mímesis*. El hecho de que las declaraciones de la comunicación literaria no han de ser necesariamente verdaderas, no significa que hayan de ser necesariamente falsas. Su carácter de verdad (fuera del texto) no es relevante, dada la naturaleza estética de la convención literaria. Así, por ejemplo Francisco Brines emplea el sujeto lírico y su modo de actuar para orientar/dirigir al lector hacia el sentido del poema. Es técnica habitual el que una y otra vez la actitud externa del sujeto lírico, a veces en forma representada o escénica, resulte inhabitual o fluctuante, y altera las reacciones del lector con vistas a proporcionarle una nueva perspectiva del tema. Entendemos que el **Hablante lírico** del poema es un artificio distinto del Autor, por ello la actitud del autor y la experiencia del lector pueden diferir notablemente de las del hablante:

> **"El sujeto del poema puede llegar a caracterizarse de tal modo que sus juicios aparezcan enfrentados con los nuestros; y cuando tal ocurre, nuestra experiencia (y el sentido del poema) dependen del juego que se establezca entre las actitudes del sujeto en determinados puntos del poema y nuestro juicio en desarrollo sobre él y la situación que vive - juicio fundado en nuestra visión global y en el contexto en el que sujeto y poema operan."** (Debicki 1986: 67)

Anteriormente, hemos señalado cómo la comunicación literaria es una comunicación cruzada. Y cómo en esta comunicación cruzada el Autor Real (o autor

[276] Como señala S.J. Schmidt: **"Si el receptor actúa en las acciones de recepción bajo las condiciones de la comunicación literaria, es decir, realiza acciones comunicativas literarias sobre la base de señales convencionalizadas por parte del autor y de las instancias de mediación, valorando así un comunicado como comunicado literario, entonces opera (...) según la expectativa convencionalizada de que un autor, en las acciones comunicativas literarias de autor, ni quiere ni debe verse sometido a la comprobabilidad semántico-referencial de sus afirmaciones y de que el marco referencial aplicable al texto no está especificado o, al menos, no de modo unívoco, de manera que el receptor no puede establecer, como es habitual en otros casos, un modelo de realidad obligatorio para él como marco referencial."** (1980: 208)

empírico) no entra en contacto con el lector de modo que se establecía una determinada "*distancia*", tal y como lo explicitaba el profesor Núñez Ramos:

> **"Esta distancia es constitutiva del arte, se funda, como hemos señalado, en el carácter ficticio de la realidad representada en el mensaje, y lo hace polivalente, multidireccional y con vocación de universalidad, y en ello radica una de sus características más definitorias, pero tiende a reducirse y a modularse de diversa manera en la recepción concreta, y esta tendencia a jugar con la distancia es también constitutiva de la experiencia literaria."** (1992: 95)

La distancia que media entre ambas instancias, autor real y autor literario, es variable según los textos y de difícil evaluación, tal y como lo demuestra la falta de acuerdo en la teoría y crítica literarias en torno a la conceptualización y terminología de estas estrategias textuales. Cierto es que el Autor real en cuanto persona jurídica identificable/identificada por el lector, es el "creador" de la obra artística, pero en el 'acto de lectura' queda reemplazado por una estrategia textual: el autor implícito, imaginario o literario. De tal modo que se produce una diferenciación irreconciliable entre ambos:

> **"Para el autor real que participa en el juego que crea, el autor imaginario no es sino la conciencia de que el juego lo envuelve en sus sistema de referencias ficticias y le obliga a asumir uno o varios papeles; luego, en cuanto su actividad creadora se ofrece a los demás, esos papeles quedan inscritos en el objeto y configuran una imagen del autor para el lector. El poeta de carne y hueso deberá asumir su desplazamiento del texto en beneficio de una imagen ficcionalizada producto de su actividad lúdica**." (Núñez Ramos 1992: 96)

Esta estratategia del Autor literario puede presentar muy diversas modulaciones y estratos, tal y como Cervantes nos mostró ejemplarmente desde la estructura narrativa y enunciativa del Quijote. De hecho, esta "estrategia" del Autor literario delega en el discurso poético su entidad enunciativa y su capacidad discursiva en un función o estrategia textual que venimos caracterizando como Hablante lírico. El Hablante lírico es una función discursiva emanada desde la instancia del Autor literario, que puede, mediante diferentes y complejos procesos de fictivización, duplicarse, invertirse o materializarse de manera diversa. Veamos como ejemplo un poema de Francisco Brines titulado "Tránsito de la alegría":

"Sube, cae tu voz,

se mueve el sol, nos besa.

Y en la vida del aire

se renuevan las hojas,

cantan pequeños picos

desde las ramas altas.

Es la luz, es la vida
que se va, la triunfal
muerte, tú, yo, y el pájaro
que canta, que cantamos.

Sentado aquí, contigo
después de que la felicidad
deviene súbita
para que la tristeza
la desborde después,
¿qué le falta a mi pecho
para ser ya ceniza? (...)"
(Poesía 1960-1981, Madrid, Visor, 1983,pp. 111-112)

El Hablante lírico asume una voz en primera persona gramatical que se dirige a un Tú, recogido en el verso segundo en forma de "nosotros" (no sabemos si inclusivo o exclusivo de esa segunda persona). Ese *nosotros* corresponde a: tú, yo, el pájaro y la muerte en un verso posterior. Si bien no se menciona quién es la figura que habla, hemos de entender que no se trata del Autor real, ni del autor literario. Esta actitud negativa y desesperanzada no es atribuible, ontológicamente hablando, al poeta-autor, Francisco Brines. Esta sería una "actitud" hacia el mundo que reconstruye en el poema[277]. Tenemos otro poema "Los signos de la madrugada" (op. cit, p. 158), ya comentado por Bousoño[278] donde los elementos que se nos ofrecen no están lógicamente relacionados entre sí, y funcionan desde el principio como correlatos de la actitud del sujeto, y es esa actitud, y no escena o episodio alguno, lo que pasa a ser la base explícita del poema. La segunda persona lírica (representada mediante el deíctico 'TU' que aparece en el poema) igualmente queda neutralizada, y desligada de su función pragmática ordinaria. La correlación de persona '*Yo/Tú'* que opera en la comunicación ordinaria, queda derogada en el discurso poético mediante el pacto de ficción que opera en el discurso poético, mediante lo que hemos llamado el *pacto lírico*. Y con esta derogación, se produce la neutralización de todo el sistema de deícticos (espaciales y temporales) que funcionan en el texto. Ni "yo" alude al

[277] Igualmente en "Aceptación en la terraza" (110-111) o en "Oscureciendo el bosque" (95-6). Como señala Debicki: **"Esta tensión entre la toma de conciencia de las limitaciones que el tiempo y la muerte imponen a la vida humana, y el impulso a reafirmar la vitalidad humana, forman la piedra angular de Palabras a la oscuridad (...) "Aún no se centra de manera aún más exclusiva en los temas del tiempo y la muerte (...) La visión negativa del libro aparece con frecuencia integrada en la actitud de un sujeto que habla en primera persona." [Debicki 1986:72].**

[278] Ver "Prólogo", pp. 39-40, y después recogido en C. Bousoño, **Poesía Postcontemporánea**, Madrid, Júcar, 1985,

autor, ni "tú" al receptor del poema, mediante ese mecanismo que hemos denominado "fictivización". En cuanto a la producción del lector ideal por parte del hablante lírico es una variable histórica, y la historia de la poesía moderna es la historia de frecuentes desencuentros entre el lector ideal (o pretendido) y el lector histórico (cada vez más alejado del discurso poético). Además, el hablante lírico no observa las máximas de la conversación ordinaria[279] (de cantidad, calidad, relación y manera) y, por supuesto, no respeta los turnos de la conversación al hacer uso exclusivo de la enunciación, sin olvidarnos de la obligada mediación de la institución literaria. La insolidaridad del autor (mucho más preocupado de configurar un lector ideal o pretendido cada vez más disociado del lector real), con respecto al lector real parece haber sido, hasta el momento, una constante histórica en lo que se refiere al discurso poético[280]. No todo poema organiza independientemente de la realidad su sistema de reglas de coherencia y referencia a la realidad. No es una ley universal la divergencia entre significado y sentido en la obra literaria[281]. En la literatura culta de transmisión escrita, se inscribe y "transmite" habitualmente el nombre del autor, mientras que en la literatura de tradición oral el anonimato es mucho más frecuente (Baum 1987). Todo autor literario ha de decidirse por una actitud ante la tradición dada: aceptación, transformación o negación, según el grado de acomodamiento o de originalidad en el uso de determinados materiales (muchos de los cuales, hoy por hoy, quedan por estudiar), tal y como señalaba J. Oleza:

> **"El autor puede aceptar al público que ha impuesto la norma dominante, o puede rechazarlo en nombre de otro público. Asimismo puede adaptarse a una norma cambiante que supone que la dominante hasta el momento se ha esclerotizado y, sin ser sustituida, es paulatinamente transformada (...) La presión de la norma atañe a**

[279] Estudiadas por H.P. Grice (1975) y que podemos completar en M. Stubbs (1983).

[280] Quizá la posibilidad de la poesía en el futuro sea la de una solidaridad crítica que vuelva a reunir en torno al poema (y a través del lector ideal) al autor y sus lectores reales. En todo caso, sí puede afirmarse que el discurso lírico ha venido caracterizándose a lo largo de la historia (y este rasgo se acentúa especialmente en la poesía contemporánea) por exigir una activa cooperación por parte del lector. En efecto, I. Lotman, **Lecciones de Poética estructural** (1964) distingue dos actitudes ante la obra de arte que generan dos estéticas opuestas y complementarias: a) estética de la identidad y b) estética de la oposición. Se trata de estudiar qué actitud toma el autor literario respecto a la tradición (aceptación o rechazo) lo que acabará transformándose, en la estructura del texto, en un modo de relación con el lector: cooperación pasiva/provocación activa. Desde el punto de vista semántico, en la estructura del texto, hablante lírico y lector no son entidades, sino funciones. Al igual que sucede en el discurso narrativo, el poema es a la vez un acto y un enunciado, posee un aspecto indicial y un aspecto simbólico: a) Es a la vez performativo: en cuanto el autor al producirlo realiza un acto b) y constatativo, en cuanto que lo que produce es un texto. Cf. Adorno (1970) y Habermas (1972 y 1985).

[281] Bloom afirma que **"los poemas son enunciados verbales que no se pueden considerar como meras entidades lingüísticas, pues manifiestan la voluntad de enunciar dentro de tradiciones de enunciación"** (1982: 74). Distingue entre a) Escena primordial o de instrucción, que es una escena de expresión. b) Cuando se la recrea, mediante la fantasía o mediante tropos, se vuelve una escena de escritura. La escena de expresión se asienta en tres modelos: la novela familiar, la transferencia y la creación de catástrofe. Cuando a través del poema, al enunciar verdades de deseo dentro de las tradiciones de enunciación ya existentes (e inevitables para todo poeta), la voluntad poética se convierte también en una serie de nombres sobredeterminados.

fenómenos tan dispares como la tonalidad del lenguaje, los condicionamientos del género, los tipos retóricos o la temática." (1979a: 59)

En cuanto a la llamada "ética del autor", hemos de partir del supuesto de que las intenciones de todos los autores son históricamente determinadas, pero los significados de todos los enunciados no lo son. Los actos de composición literarios no son actos simbólicos, aunque sí tienen determinantes históricos concretos. La intención del autor puede ser entendida como el tipo de efecto que cualquier autor o hablante quiere que sus palabras tengan para su público, pero no siempre esta intención es respetada, de tal modo pueden darse toda una serie de situaciones de desencuentro entre uno y otro:

a) la descontextualización de una composición verbal (B.H. Smith 1978: 162-3)

b) obras que abandonan la intención inicial del autor

c) obras capaces de generar por sí solas significados emergentes, independientes del contexto concreto que ocasionó su composición[282].

B.H. Smith sostiene que sí hay una ética de la interpretación literaria, que afecta a los intérpretes (entendidos éstos como "exégetas profesionales") de obras literarias que hablan desde el discurso natural y a través de enunciados naturales, y cuyo discurso debe ser regido por la ética del mercado lingüístico. Esta interpretación del exégeta, por lo tanto, está sujeta a leyes. Frente a ella, la lectura individual funciona libre de toda norma social. Lo importante de todas estas estrategias de actuación y representación del autor que hemos examinado, es que determinan diferentes modos o tipos de acuerdo entre los interlocutores, participantes en el acto comunicativo ficticio. Nos lo recordaba G. Reyes:

"Estas distinciones imponen una manera de leer: distintas figuras del lector que el lector real inventa al leer, un lector confiado para una crónica como la de La guerra del fin del mundo, o aun Cien años de soledad; un lector más cauteloso para el "Informe sobre ciegos" de Sobre héroes y tumbas."(1984: 99)

Estas estrategias del autor deben tener, por tanto, su correlato comunicativo en unas estrategias del lector, si bien constatamos que las distinciones teóricas no siempre son tan nítidas cuando pasamos al análisis textual.

2.4 LAS ESTRATEGIAS DEL LECTOR.

[282] Ver ahora la polémica suscitada por el ensayo último de H. Bloom (1994). Cf. Pozuelo Yvancos (1997) y el número monográfico que le dedica la revista Insula, n. 600, Diciembre 1996.

La consideración pragmática del discurso literario que venimos proponiendo en nuestro programa de investigación en torno al proceso de la modalización lírica implica la conexión, la puesta en situación de las figuras del autor y del lector con lo que hemos llamado la situación de discurso. Si recorremos el proceso discursivo literario, nos encontramos con que el autor tiene a menudo un dedicatario explícito y también un lector: ninguno de los dos puede identificarse con el destinatario. De tal modo, y como señala C. Segre (1986: 312 ss.), mientras que el autor es el garante de la constitución semiótica del texto, el lector es el garante de su actividad semiótica. Las estrategias textuales de Autor y Receptor están llamadas necesariamente a una configuración simétrica que ha venido siendo explicada desde muy diferentes puntos de vista, y con una variada terminología, por la teoría y crítica literarias posteriores al Estructuralismo[283]. El proceso de Recepción literaria vendría ligado a una serie de operaciones, tales como ciertos procesos de percepción cognitivo-visual, inferencias, procesos de memoria y de comprensión de macroestructuras y microestructuras.

El lector como co-autor del texto, como co-participante en ese diálogo implícito, supone reconocer una nueva dimensión performativa del texto. Puesto que hay un pacto o contrato previo de lectura en el que el autor impone sus normas. Estas normas que impone van desde el género, la utilización de determinados tópicos de escuela, la referencia a la realidad, la referencia a mundos posibles, las presuposiciones existentes en el texto que configuran un determinado lector modelo, etc. Dentro de la tradición hispánica hemos de señalar un precedente en las aproximaciones de Carlos Bousoño. C. Bousoño sostiene y defiende la posición del lector como coautor del texto[284]. El lector no asume únicamente una función estática y contemplativa dentro del proceso de semiosis artística, sino que **"su función es dinámica y previa a la lectura..."** (1970: 59). Para Bousoño, el lector interviene en el texto desde el mismo momento de su concepción por parte del autor:

> **"...el poeta escribe de modo que el lector pueda otorgar esa 'aquiescencia' sin la que el poema no existe, haciéndose así posible después para ese mismo lector, tras la concedida legitimidad, la inmediata recepción del poema dentro de su espíritu."** (1970: 59-60)

Desde este punto de vista, Bousoño entiende que el lector es tan autor del poema como el poeta mismo y, además, en el momento de la creación artística el poeta se desdoblaría en esas dos figuras: autor y lector. La teoría literaria contemporánea, en efecto, ha venido distinguiendo entre una serie de categorías o figuras, que intentan recubrir y describir la función lectora global, así tenemos: el Lector real, el lector implícito representado y el lector implícito no representado, además de la figura textual del Narratario[285]. Dentro de este ámbito, y con el

[283] Vid. S. Whanon "Cap. IX.-Literatura y lector: teorías fenomenológicas, hermenéuticas y deconstructivas", en S. Whanon (1991), pp. 161-177, con una presentación básica de las posiciones de R. Ingarden, H. G. Gadamer y H. R. Jauss.

[284] Ver su "Cap.XX.- La ley del asentimiento..." (1970: pp. 59 y ss.).

[285] Ver. J. Pozuelo Yvancos (1994a) y (1994b).

referente de disciplinas filosóficas de honda raigambre europea, se ha venido desarrollando una línea de investigación que hoy en día es conocida bajo el marbete terminológico de *'Estética de la Recepción'*, centrada fundamentalmente en el estudio de la función lectora y en la determinación pragmática y empírica de lo que venimos llamando, las figuras del lector. Tras una primera generación de investigadores en la que destacan las figuras de H.R. Jauss y W. Iser, junto con las aportaciones últimas de M. Riffaterre, hoy en día tenemos constancia del interés de las investigaciones de una segunda generación formada por Gumbrecht, Stierle, Groeben, y otros que incorporan los presupuestos y puntos de vista de las disciplinas lingüísticas y semiológicas, convergiendo hacia las posiciones de la moderna Lingüística del Texto[286]. Una aportación fundamental, que adelantamos ya, es el nuevo objetivo que se establece para la teoría y crítica literaria, cuyo objeto de análisis ya no será el texto en sí, sino el discurso del emisor y el del receptor. En realidad, el análisis del texto debe concebir el discurso como acto de creación complementario al acto de lectura.

2.4.1 La Estética de la Recepción y el nuevo concepto de Lector.

El componente de la recepción parece haber modificado el horizonte teórico de los estudios literarios en los últimos veinte años. Las dos mitades de nuestro siglo coinciden con un doble cambio de paradigma. La primera mitad de siglo sustituyó una *poética del emisor* por una *poética del mensaje* (texto); en la segunda mitad asistimos a la confrontación de una *poética del mensaje* con una *poética de la recepción*. En este sentido la teoría de la recepción ha suscitado, entre otros, cuatro desafíos cruciales: i) la sustitución del concepto de lengua literaria por el de uso y consumo literarios; ii) la posibilidad de una competencia literaria; iii) el problema de la "obra abierta" como polivalencia interpretativa; iv) la redefinición de la historia de la literatura. Como señala Arnold Rothe, el objetivo fundamental de la Estética de la Recepción es, en resumen, estudiar:

> **"(...) de qué manera y bajo qué condiciones se efectúa la recepción de un texto, especialmente en cuanto que obra de arte."** (1978: 16)

Las dos líneas fundamentales que abordan el estudio de las estrategias del lector, a nuestro juicio, serían la Estética de la Recepción[287] (Jauss, Iser, Stierle..) y la singular obra de Umberto Eco, en concreto su concepto de "*Lector Modelo*". El teórico que ha desarrollado la recepción como fenómeno histórico-normativo de carácter supra-individual ha sido H. R. Jauss. La Estética de la Recepción, sobre todo

[286] Hemos establecido una primera exposición de estos planteamientos en J.Mª Calles (1991b).

[287] Dentro de este contexto epistemológico, uno de los precursores, fundamentalmente admitido por Jauss, es Roman Ingarden, quien ha actuado de puente entre la fenomenología y la hermenéutica originadas en Husserl y Heidegger. La teoría de Ingarden sintetiza los puntos de vista fundamentales de la filosofía alemana, y ha actuado directamente sobre los miembros de la Escuela de Constanza. Ingarden considera la obra literaria como objeto puramente intencional y heterónomo, dependiente de un acto de conciencia. Sus puntos de vista afectarán principalmente a la obra de W. Iser.

en la figura de W. Iser, ha dejado claro que la tarea del crítico literario no es ya la explicación ejemplar e incluso normativa del texto, sino el análisis, tanto fenomenológico como histórico, de las condiciones bajo las cuales se hace posible la constitución del sentido de un texto. Sus dos referentes históricos inmediatos son la hermenéutica de Gadamer y la fenomenología de Husserl, que marcan respectivamente las obras de H. R. Jauss y W. Iser. A estos dos maestros, les seguiría una segunda generación formada ya en las disciplinas lingüísticas y semiológicas, muy cercana a la escuela semiológica francesa, donde podrían enmarcarse Wienold, Eggert, Gumbrecht, Stierle, Groeben y Koch, entre otros. La crítica literaria tendría por objeto de análisis no el texto en sí, sino el discurso del emisor y el del receptor, teniendo siempre en cuenta que el análisis del texto debe concebir el discurso como acto de creación complementario del acto de lectura. El significado pasa de ser una entidad fijada por la codificación del texto, a ser una variable relativa, que adopta una forma y valencia distinta en cada acto de lectura. Los dos conceptos fundamentales de la Escuela o Estética de la Recepción que pasaremos a examinar son:

a) el horizonte de expectativas en H.R. Jauss;

b) el **lector implícito** en W. Iser.

2.4.2 El concepto de "horizonte de expectativa" en H.R. Jauss.

El interés primero de Jauss (1970) fue el de presentar la Estética de la Recepción como alternativa metodológica para la renovación de la historia literaria y sostener la historicidad radical del juicio crítico y la mutabilidad diacrónica del objeto de la ciencia literaria, frente al esencialismo metafísico del formalismo y el marxismo. Esa 'mutabilidad del significado' afecta a la "interpretación" que cada acto de lectura individual realiza. Se trata de dos estrategias diferentes que subrayan una misma base epistemológica: **la explicación de la forma de la recepción como función de la forma del texto**. El mensaje (texto) no es el único hecho, objeto de estudio, sino que también la reacción del lector/ público ante el texto debe ser explicada teóricamente desde la recepción[288]. L. Acosta (1989) constata la aparición de una nueva actitud a partir del año 1967, en que H. R. Jauss pronuncia en la Universidad de Constanza la lección inaugural titulada *"La historia literaria como desafío a la crítica literaria*" (1970), sin olvidar los trabajos prácticamente contemporáneos de H. Weinrich o W. Iser. Se forma la llamada **Escuela de**

[288] Junto a conceptos importantes como el de 'mediación', 'efecto', 'recepción' o 'comportamiento estético'... el concepto fundamental de la teoría de H. R. Jauss es, sin duda, el de '**horizonte de expectativas'** que recibirá una primera formulación e su ensayo de 1970 (editado en español en 1976), y una segunda en el artículo de 1975: "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". Entre sus aportaciones posteriores destaca especialmente Experiencia estética y hermeneútica literaria (1977). Una crítica de García Berrio (1989) sugiere que ante la imposibilidad de reconstruir o bien el estudio de la historia documentada de la recepción de las obras y de los autores concretos, o bien momentos de la modificaciones del gusto, y de la mentalidad literaria, artística y cultural, Jauss e Iser se acogieron a las tesis del ***Lector Implícito***.

Constanza, que en principio se plantea como una reacción y un intento de superación del estructuralismo de los años sesenta. Además el fenómeno afecta a otras disciplinas como la lingüística, la semiótica, etc. La gran novedad y aportación consiste en la "*rehabilitación del lector*". Con ello se proporciona la premisa que va a dar lugar al cambio de paradigma. Hasta ese momento la crítica no se había ocupado más que del estudio de la obra, del estudio del autor, o de las dos instancias a la vez. La historia literaria había tendido a ser la historia de las obras y los autores, todo ello dentro del paradigma general de la **interpretación inmanente**. En realidad, el descubrimiento del lector supone no sólo la inclusión en los estudios literarios de un tercer elemento, objeto necesario de consideración. El hecho va mucho más allá: lleva consigo una concepción estética ampliada y, por esta razón, distinta del arte en general y de la literatura en particular. Lo que, formulado de una manera muy simple, significa el reconocimiento del principio de que el arte al igual que la obra literaria, no se constituye como arte y como tal obra literaria, hasta el momento en que llega al lector, público u observador.

L. Acosta pasa revista a las aportaciones de las distintas escuelas que son recogidas por la estética de la recepción. Entre ellas, destaca especialmente el concepto de **horizonte de expectativas**, que se entiende en una doble dirección: en primer lugar, como *horizonte literario*, esto es, el mundo literario de un determinado momento histórico, que incluye el conocimiento, la formación, el gusto y las convenciones estéticas; además de, en segundo lugar, como un *horizonte de la praxis vital* u horizonte de expectativas de la vida histórica. Esto implica un sistema de doble naturaleza: las expectativas codificadas en cada obra del pasado y las expectativas de la experiencia vital del posible lector, que en el acto de recepción incorpora al texto literario. A continuación, se hace necesaria una **teoría específica del texto,** cuyo rasgo más destacado es la naturaleza del texto no sustancial, ya que se trata de una relación dialógica entre la obra y el lector. La concepción del texto de la Estética de la Recepción, en cuanto **potencial de sentido y como complejo significativo polivalente,** está muy lejos del principio hermenéutico según el cual la obra constituye una sustancia que, como tal, no es modificable. Pero la evolución histórica que puede experimentar a través de la fusión de horizontes no afecta nunca al potencial de sentido implantado en la obra. El resultado último no va más allá de un desarrollo sucesivo de ese potencial. La concepción de texto que desarrolla, de naturaleza básicamente funcional, se entiende a partir de la relación que existe entre los tres elementos básicos del proceso general de comunicación. El texto se constituye como un sistema de signos que desempeña una función estética. Frente a la concepción de la obra literaria como una realidad completa, cerrada y acabada en sí misma, con la rehabilitación del lector la obra se entiende inmersa en un proceso dinámico, un proceso comunicativo de intercambio entre el autor y el lector a través de la obra. Pero un proceso de comunicación específico, donde los componentes no aparecen simultáneamente. Podemos afirmar que la teoría y estética de la recepción desarrollan una teoría del texto propia. Se entiende la obra como una unidad estructural, una estructura significativa o de sentido. Esta estructura significativa se manifiesta en dos momentos bien diferenciados:

A) En primer lugar, como una estructura de signos de naturaleza puramente material y desprovistos de sentido hasta no haber llegado al lector.

B) En segundo lugar, como una estructura que, en cuanto que asumida en su calidad de artefacto por el lector, se ha convertido en estructura significativa, esto es, **objeto artístico**.

El texto sólo consigue la categoría de estructura significativa a partir de la recepción que del mismo lleva a cabo el lector. Frente a la crítica tradicional que entendía la estructura de significado del texto como fija y ahistórica, ahora se entiende que los signos de que está formado el texto pueden ser interpretados (así como los llamados **espacios vacíos**) por distintos lectores de múltiples maneras. El lector llena esos espacios vacíos de la estructura del significado a partir del contexto histórico. El texto es entendido como un fenómeno comunicativo histórico que tiene dos vertientes: la producción y la recepción. El lector empírico tiene, por lo tanto, un papel activo en la configuración del horizonte estético-literario:

> **"Podría decirse, en definitiva, que la historia de la obra literaria viene fijada por la intervención que han llevado a cabo los distintos lectores que a lo largo de la historia se han acercado a la misma, lo que, a fin de cuentas, no significa otra cosa que la historia de una obra literaria es la historia de sus recepciones, tal y como reconocen los teóricos de la estética de la recepción."** (Acosta 1989: 20)

Un segundo aspecto importante en la obra de H.R. Jauss es la consideración de la obra en su dimensión social. La obra literaria es un fenómeno artístico que no termina en sí mismo; no constituye una realidad autónoma ni cerrada en sí, sino que va más allá de sus fronteras lingüísticas y contextuales internas. En los procesos de producción y recepción, el segundo tiene una relevancia social mayor. Por ello, además del **mercado del libro y del lector**, centro de su interés es la **función social** que puede ejercer la literatura. El lector llena esos espacios vacíos de la estructura del significado a partir del contexto histórico. El **horizonte de expectativas** del lector, surgido de su experiencia vital, dentro del cual se incluyen también las expectativas estéticas y literarias, es un fenómeno ciertamente individual, pero indudablemente y sobre todo de carácter social. Jauss (1970 y 1975) partirá de un intento de superación del concepto de historicidad del arte entendida como un listado cronológico de autores y obras. Intenta superar tanto la historia literaria hundida en el positivismo, como la interpretación inmanentista puesta al servicio de una metafísica de la escritura[289]. Su debate se centra entre dos grandes paradigmas[290]: la crítica de la

[289] Ver el nuevo planteamiento de historia literaria que desarrollan T. Ferrer y J. Oleza (1991).

ideología de Habermas y la hermenéutica de Gadamer. Jauss se distancia del formalismo en su consideración tanto de la naturaleza como de la historicidad de la obra literaria. Ni la obra se define como un desvío de la norma ni como la conjunción de aspectos sincrónicos y diacrónicos, sino que ha de fijarse en su relación con el proceso general de la historia. Según Jauss, es necesario conjugar no sólo la estética de la producción y la de la representación (marxismo y formalismo), sino también la recepción de la obra y el efecto sobre el lector. De ahí la elaboración de sus siete tesis (1970: 128-9), de las que extraemos sus dos tesis básicas:

A) Concepción no sustancialista de la obra literaria.

B) Concepto de horizonte de expectativas, directamente relacionada con el cual está la función social y comunicativa del fenómeno literario.

En cuanto a las figuras del lector, Jauss establece tres niveles en una posible "historia literaria del lector": (a) el nivel reflexivo, que corresponde al diálogo entre autores; (b) el nivel socialmente normativo: en las instituciones culturales y educativas; y (c) el nivel prerreflexivo, que vendría constituido por el subsuelo de la experiencia estética. Es evidente que su concepto de Lector es totalmente correlativo de la figura del Autor. Además habría que diferenciar dentro de su concepto básico de "horizonte de expectativas":

1) Horizonte de expectativas literario (*Poiesis*): relativo a la obra.

2) Horizonte de expectativas social (*Praxis*): relativo al mundo.

La experiencia lectora, entendida ahora como la relación entre el texto y el lector, tiene dos polos:

A) El **efecto**, como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto (comportamiento receptivo).

B) La **recepción** como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario (comportamiento activo).

[290] H.R. Jauss se propone la superación de los tres grandes paradigmas históricos: a) el del humanismo renacentista, basado en las aportaciones realizadas por la Antigüedad, entendida como modelo y sistema de normas; b) la explicación histórica, que valora las coordenadas espacio-temporales y el medio; y c) la estilística. Jauss recupera la tradición marxista clásica que establece el principio de que la obra de arte y de la literatura es un proceso que no puede ser considerado al margen de la producción material, ni de manera independiente de la vida social del hombre(E. Fischer 1967; F. Jameson 1981). Rechaza la tesis marxista tradicional de la **teoría del reflejo y** defiende que toda obra artística posee un doble carácter dentro de la unidad inseparable que constituye: al tiempo que es expresión de la realidad, conforma también esa realidad, la cual no existe ni junto a la obra ni es anterior a la misma, sino que existe en ella. La obra de arte tampoco es únicamente manifestación individual, sino que se manifiesta de manera dialéctica, participando en el proceso de la historia y poniendo en interacción al autor con el público.

Entre las aportaciones de las distintas escuelas que son recogidas por la estética de la recepción, tal y como venimos exponiendo, destaca especialmente el concepto de **horizonte de expectativas**[291], que se entiende en una doble dirección:

a) en primer lugar, como horizonte de expectativas intraliterario, esto es, el mundo literario de un determinado momento histórico, que incluye el conocimiento, la formación, el gusto y las convenciones estéticas;

b) en segundo lugar, como un horizonte de la praxis vital u horizonte de expectativas de la vida histórica. Como señala Jauss:

> **"La distinción de horizonte de expectativas intraliterario y extraliterario reduce la desbordante tipología de funciones del lector (lector ideal, normal, ficticio, real, implícito, superlector, etc.) a la relación de lector implícito frente a (nombrémoslo de una vez) explícito."** (1975: 78)

Esto implica un sistema de doble naturaleza: las expectativas codificadas en cada obra del pasado y las expectativas de la experiencia vital del posible lector, que en el acto de recepción incorpora al texto literario. La concepción del texto en cuanto **potencial de sentido y como complejo significativo polivalente** de la Estética de la Recepción, está muy lejos del principio hermenéutico según el cual la obra constituye una sustancia que, como tal, no es modificable. La evolución histórica que puede experimentar a través de la fusión de horizontes no afecta nunca al potencial de sentido implantado en la obra. El resultado último no va más allá de un desarrollo sucesivo de ese potencial. La concepción de texto que había desarrollado el Estructuralismo, de naturaleza básicamente funcional, se entiende a partir de la relación que existe entre los tres elementos básicos del proceso general de comunicación. El texto se constituye como un sistema de signos que desempeña una función estética. Recordemos que partiendo de la noción de signo sausseriano, el estructuralismo de Praga entiende que el signo literario se manifiesta siempre como artefacto y objeto estético. Primitivamente, la distinción pertenecía a W. Iser, pero es completada por Jauss con su correlato en el horizonte de expectativa, de tal modo que es posible distinguir entre:

A) **Lector implícito**, que corresponde al horizonte de expectativas intraliterario, a la obra. Es una función lectora que viene condicionada desde/por el texto y que orienta la actualización del significado, pero no lo determina.

[291] Encontramos una caracterización complementaria de las tesis de H.R. Jauss en el fundamental ensayo de K. Stierle (1975), donde completa el concepto de "horizonte de expectativas" en su dimensión textual pragmática: "Con su vinculación a un esquema de acto de lenguaje, recibe el texto su orientación pragmática. Con todo, sólo consigue su dimensión pragmática esencial cuando es trasladado de su situación esquemática a una situación concreta. Y sólo así se fija la distancia pragmática del receptor frente al texto. Al vincular el acto de lenguaje a un hablante y anclarlo en una situación, el receptor puede situarse a sí mismo en la función que le es exigida por la pragmática del texto..." (1975: 97-98).

B) **Lector explícito**, que corresponde al horizonte de expectativas extraliterario, al mundo. Viene conformado por el sujeto empírico e histórico con sus particularidades sociales y biográficas.

La función lectora es doble: el lector explícito (real) asume la función de lector (implícito) inscrito en un texto, y la tamiza con su horizonte de experiencia vital. Una teoría de la lectura no puede pasar por alto un análisis del concepto de obra de arte autónoma como propio de la época burguesa[292].

Las tesis de H.R. Jauss nos acercan a uno de los puntos centrales de la teoría de la recepción: la comprensión de la obra literaria. El planteamiento de Jauss es que la historia de la literatura no ha sido superada, antes al contrario, puede presentarse como alternativa incluso a la crítica literaria al uso. Jauss coincide con Gadamer (1975) en la consideración de la necesidad de interpretación de los textos. Se trata de la superación del positivismo e historicismo, cuyo ideal de objetividad llevó a orientar los procedimientos propios de las humanidades según las normas por las que se rigen los de las ciencias experimentales. La teoría de la interpretación que desarrolla Gadamer (1975 y 1979) significa una reorientación de la teoría general de la interpretación de los textos, hecho que ha de considerarse en cierta medida coincidente con las aportaciones de Jauss en el campo de la historia literaria. Se trata de estudiar el proceso de conocimiento entre el sujeto y el objeto del mismo. El modelo hermenéutico se caracteriza por la introducción del concepto de **conciencia histórica.** La conciencia histórica presupone partir de que existe una mediación entre las distintas manifestaciones llevadas a cabo a lo largo de la historia por parte del sujeto y las manifestaciones del objeto de conocimiento, es decir, por parte del intérprete que realiza la actividad cognoscitiva y por parte del texto que es sometido a interpretación. La relación de oposición entre ambos, se convierte, de esta manera, en una relación dialógica[293].

2.4.3 El concepto de "lector implícito" de W. Iser.

[292] Las objeciones a los planteamientos de Jauss no se hicieron esperar, así A. Rothe (1978) quien le discute: 1) En cuanto al método: la dificultad de reconstrucción del horizonte de expectativa, y sobretodo el descuido de los componentes pragmáticos o sociales. 2) En cuanto a la teoría, el concepto de literatura como "emancipación" o "provocación". En este sentido, también B. Zimmermann (1974) había criticado los conceptos de "horizonte de expectativas" de Jauss y de "lector implícito" de Iser, proponiendo un **destinatario** como fuerza productiva del texto y no sólo como espacio de lectura prescrito en el texto. Ver también los distintos posicionamientos en T.W. Adorno (1970) y P. Bürger (1974) y (1977).

[293] Jauss se distancia del formalismo en su consideración tanto de la naturaleza como de la historicidad de la obra literaria. Ni la obra se define como un desvío de la norma ni como la conjunción de aspectos sincrónicos y diacrónicos, sino que ha de fijarse en su relación con el proceso general de la historia. Según Jauss, es necesario conjugar no sólo la estética de la producción y la de la representación (marxismo y formalismo), sino también la recepción de la obra y el efecto sobre el lector. De ahí la elaboración de sus siete tesis (1970), que pueden resumirse en: 1) Concepción no sustancialista de la obra literaria. 2) Manera crítica de objetivación de la misma. 3) Concepto de horizonte de expectativas, directamente relacionada con el cual está la función social y comunicativa del fenómeno literario. Pueden rastrearse oras aproximaciones en torno a la interpretación de la obra literaria en H. Markiewicz (1985) y J. Slawinski (1986).

W. Iser (1976) parte de la distinción entre **texto** como potencialidad y **obra**, entendida como conjunto de sentidos constituidos por el lector a lo largo de la lectura. De este modo, la lectura es concebida como la constitución de sentido a partir de las reglas de juego inscritas por el autor en el texto[294]. Lo que se pone en duda no es la existencia de unidades de textos que prometen unidades de sentido, sino el carácter idéntico de estas unidades de textos para cada lector, lo que caracterizaría claramente el proyecto "fuerte" de Estética de la Recepción frente a las lecturas deconstruccionistas. Iser declara que se propone una teoría del efecto estético, y no una teoría de la recepción (una teoría del efecto está anclada en el texto; una teoría de la recepción, en los juicios históricos del lector), de tal modo que establece una clara diferenciación con respecto a las posiciones de la sociología empírica de la literatura[295]. Su distinción de dos polos en la obra literaria, el artístico, que remite al texto creado por el autor, y el estético, que remite a la concreción realizada por el lector, supone el punto de partida de su concepto de "obra literaria", y del texto como punto de partida de toda una multiplicidad potencial de efectos de sentido. Los actos de comprensión vendrían originados, guiados, por la estructuras del texto, pero no están totalmente controlados por éstas. Señala que el texto no es una copia del mundo, sino un mundo constituido mediante una perspectiva concreta por parte del autor. El propio texto establece el punto de vista, no del autor, sino el que debe ocupar el lector para poder constituir el horizonte de referencia de las perspectivas del texto. Para reconstruir la actividad del lector es necesario explicar la estructura apelativa del texto (1979a). El texto cobra vida sólo en el momento en que es leído, lo que trae como consecuencia el rechazo del principio propio de la teoría de la interpretación, de que el sentido de un texto es inherente al mismo. El sentido ha de ser buscado en el proceso que constituye el **acto de lectura**.

Entre texto y lector se da una relación de *cooperación*: el reconocimiento de una acción doble en la fijación del sentido de una obra a través del proceso de lectura, constituye la base de la noción de texto. Iser desarrolla dos conceptos: **indeterminación y espacio vacío**. El texto literario se caracteriza por su especial modo de relación con la realidad frente a otros tipos de discurso (puesto que no es una copia o reproducción de la realidad): es ficticio; y es propio de lo ficticio un

[294] Como bien señala Arnold Rothe: **"existe una lectura en tanto que acto inscrito en el texto, lo que, según Iser, es el *lector implícito* (...) La tarea del crítico literario no es ya la explicación ejemplar e incluso normativa del texto, sino el análisis del texto tanto fenomenológico como histórico de las condiciones bajo las cuales se hace posible la construcción del sentido de un texto."** (1978: 222-223) (el subrayado es nuestro).

[295] Respecto a la sociología empírica de la literatura, representada canónicamente durante mucho tiempo por R. Escarpit (1971), recordemos que su objetivo primero y fundamental consiste en la aportación, elaboración y estudio, de todos aquellos datos, hechos y circunstancias posibles y comprobables, que de alguna manera pueden ofrecer puntos de apoyo y de referencia para el conocimiento de la obra literaria. El conocimiento de la obra, por tanto, se produce de una manera mediatizada, pues todos los datos y hechos observados llevan a una ilustración de los individuos o los grupos sociales consumidores de un tipo de literatura en razón de los intereses específicos. Se trata sobre todo de entender la producción literaria dentro de determinados grupos sociales, que influyen decisivamente en el proceso de creación; igualmente, del análisis de los medios que recorre la obra hasta llegar al lector.

cierto grado de indeterminación que deberá reconstruir el lector. La actividad del lector consiste precisamente en llenar esos espacios vacíos que dejan los aspectos esquematizados. Pero Iser deja sin resolver, en una primera instancia, el problema de si la forma en que el lector realiza los actos de determinación es pertinente y si los resultados son adecuados. Mientras los textos no literarios están dotados de una verdad y de un sentido, los textos literarios han de ser dotados por el lector de esa verdad y de ese sentido. El proceso y el fenómeno que constituye la experiencia estética es algo que adquiere realidad a partir de los espacios vacíos y que se consuma en el acto de asignación de sentido. La experiencia estética se debe no a contenidos fijos del texto, sino a aquellos contenidos y significados que se generan en el acto de lectura. Iser desarrolla toda una fenomenología de la lectura y la comunicación literaria. Su propuesta supone el desarrollo de tres conceptos fundamentales de la teoría de la recepción:

a) Una noción de texto literario;

b) Una noción de texto desde presupuestos comunicativos;

c) Una noción de texto desde fundamentos pragmáticos y de teoría de sistemas.

Simultáneamente a los actos de reducción fenomenológica y al proceso de formación de consistencia surge la consecuencia de la **implicación** del lector en el texto; se trata de una consecuencia sobre todo de la actuación del propio texto, que se manifiesta a partir de dos puntos diferentes: el **repertorio del texto y la estrategias**. Como **repertorio del texto** se entienden, por un lado, las normas de naturaleza social, históricas y actuales, y por otro, una multiplicidad de insinuaciones procedentes de la tradición literaria. Las **estrategias** se entienden como la "actitud" del texto tanto en la presentación de sus contenidos, como en la manera de relacionarlos entre sí. La estructura del texto, para Iser, es la estructura del rol del lector. El rol del lector consta de una estructura discursiva y de una estructura del acto que la obra realiza con respecto a la realidad y al propio lector. El lector lleva a cabo toda una serie de actos de representación, motivados por la estructura del texto, a fin de reconstruir el contexto implícito en éste y la perspectiva, o perspectivas, que el texto le confiere, esto es, su posición, o perspectiva. Uno y otro (texto y lector) convergen mediante una situación que sólo puede ser reconstruida por éste a partir de aquél:

> **"El texto en esta articulación ya no es observado desde el punto de vista de una realidad fijada dogmáticamente como si fuera su espejo o su desviación, sino que es concebido como una relación de interacción, por cuyo medio se puede captar su función elemental en el contexto de la realidad."** (1976: 122)

El texto no efectúa su referencia hacia la realidad de manera directa, sino indirecta, se refiere a modelos de realidad. Tampoco es espejo o desviación (como sugerían la teoría del reflejo o la estilística de la desviación), sino que es concebido como una relación de interacción, a través de la cual es posible captar su función

elemental en el contexto de la realidad. Nunca se refiere directamente a su contexto histórico y, además, su función no es unívoca ni transparente. En cuanto a la dimensión pragmática, esto es, las relaciones entre el texto de ficción y la realidad, no son hechos de naturaleza opuesta. La ficción dice algo de ella o sobre ella: la ficción comunica algo a alguien sobre el objeto que constituye la realidad[296]. No tienen una relación ontológica, sino de comunicación, ya que como estructura comunicativa la ficción asocia una realidad con un sujeto. La ficción no es realidad, sino que estructura la realidad haciéndola comunicable. Por ello es de relevancia fundamental el **efecto** que la obra literaria produce en el lector. El efecto que ha de producir es el de servir de mediador entre la realidad y el lector. W. Iser vuelve sobre las aportaciones conseguidas en este campo por Austin y Searle[297], aunque admite la idea de que el discurso literario está desprovisto de los elementos necesarios que permiten provocar una acción; y cree que el discurso literario organiza de modo distinto las convenciones; lo hace horizontal y simultáneamente frente a la verticalidad del discurso pragmático. Sostiene que el contexto es creado por el proceso de lectura. Y en cuanto a las convenciones, extiende el **repertorio de los textos de ficción**, y diferencia dos tipos: elementos de la realidad extraliteraria y elementos de la tradición literaria. El texto de ficción no se refiere a la realidad, sino a los sistemas que son modelos de realidad y que son distintos según épocas. No es tampoco reproducción o reflejo de esos modelos o sistemas de realidad, sino más bien una reacción a ellos, una intervención o intromisión en cuanto que son contexto para la constitución de la obra. Los géneros literarios funcionan como marcos modalizadores que ejemplifican una determinada actitud de elección por parte del autor, además de orientar la relación del texto con el lector (conocedor o no de tales textos). La mayor o menor coincidencia entre los repertorios de texto y del lector ponen de manifiesto, para Iser, el grado de participación del lector en el texto[298]. El sentido del texto es un sentido pragmático, de utilización y sitúa al lector en una determinada relación de reacción ante la 'supuesta' realidad de la obra con el fin de

[296] Abordamos este tema en nuestro apartado "2.1.3 El pacto de lectura....", completado después con las posiciones de U. Eco en 2.4.3.

[297] Para Austin (1972) el discurso literario era una forma de acto lingüístico, cuya naturaleza puede ser considerada similar a la del enunciado performativo, aquel que hace algo, aquel que realiza una acción; una acción que se desarrolla de acuerdo con los principios generales de la teoría de la comunicación, a saber: a) la existencia de una convención aceptada tanto por el hablante como por el oyente; b) un procedimiento reconocido de manera generalizada y como tal adecuado a la situación concreta; c) y una predisposición de los componentes del hecho comunicativo de iniciar un acto de lengua. El acto lingüístico literario se diferencia del acto lingüístico en ser **vacío y parasitario**. Es **vacío** porque, aun disponiendo de los elementos básicos para generar una acción lingüística, no es capaz, sin embargo, de conseguir esa acción. Es **parasitario** porque aun estando dotado de los requisitos necesarios para poder ser considerado enunciado performativo, hace, no obstante, un uso inadecuado de los mismos. Para Austin y Searle, la acción lingüística necesita de un contexto adecuado, convenciones y determinadas reglas. Remitimos al subapartado que les dedicamos en nuestro primer capítulo. En cuanto a los planteamientos de W. Iser nos remitimos también a una primera aproximación nuestra en J. Mª. Calles (1991b).

[298] Ver en W. Iser (1976): "Las síntesis pasivas del proceso de lectura", pp. 217ss.; y "La constitución del sujeto lector", pp. 241 ss.

entregarlos a su reelaboración. Y si el repertorio determina el contexto de referencia (también "horizonte de expectativas" en Jauss), las estrategias organizan la previsión del tema, así como sus condiciones de comunicación. En este sentido, cobra una especial relevancia el concepto de "*estructura de tema y horizonte*" (o de ficción y realidad), puesto que constituye la regla central de combinación de la estrategias y de las perspectivas expositivas. Por un lado, organiza la relación central en la interacción texto-lector, con la suspensión voluntaria de la "incredulidad" (lo que hemos venido llamando el pacto de ficción o de lectura): el lector adopta las posibles perspectivas del texto. Por otro, contribuye la interacción recíproca texto-lector. A través de esta estructura se puede captar, según Iser, la intención comunicativa del texto de ficción (esto es, su fuerza ilocutiva[299]).

H. R. Jauss, K. Stierle y W. Iser parecen coincidir en que hay una correspondencia entre ficción y realidad (entendida como relación dialéctica entre *tema* y *horizonte*), que hace posible que la función estética sea una función dialéctica de las funciones participativas, emocionales y comunicativas. La ficción (el tema) puede, o bien representar su mundo como ruptura del orden fijado de la realidad social, o bien construir un orden, aparentemente inamovible, que niegue el cambio del mundo histórico y reduzca toda acción humana a la funcionalidad de la actualización social. Para W. Iser, el texto estético se mueve entre la afirmación y la negación de las normas establecidas. Al desarrollar una posterior fenomenología de la lectura, conecta los conceptos de repertorio y estrategias con la recepción/actualización que de ellos hace el lector:

> **"La estructura del texto y la estructura del acto, consecuentemente, constituyen los complementos de la situación de comunicación, que se realiza en la medida en que el texto aparece en el lector como correlato de conciencia."** (1976: 175)

Iser rechaza las teorías textuales que postulan la "fabulación" del texto desde sí mismo, entendiendo que la lectura es un proceso bidireccional de interacción cambiante entre el texto y el lector[300]. Su explicación toma como unidad operativa el "esquema del punto de visión móvil", que designa el modo mediante el que el lector se hace presente en el texto. La lectura sería una síntesis de la interacción entre los signos del texto y las aptitudes del lector. Esta relación interactiva entre texto y lector es una relación asimétrica, que puede presentar diversos tipos de contingencia (dominante, reactiva, recíproca...), puesto que tiene un tipo de situación comunicativa aplazada, donde falta el encuentro "cara a cara", del cual brotan las

[299] Esta relación será posteriormente desarrollada por Jauss (1977) en sus "modelos interactivos de identificación con el héroe". Tal y como señala Jauss: "la experiencia estética puede entrar en relación de comunicación con el mundo cotidiano o con cualquier otra realidad y -según la formulación de Wolfang Iser-, 'en vez de ser una simple oposición, la ficción comunica algo de la realidad'." (1977:199)

[300] Por ello, "una fenomenología de la lectura debe consiguientemente explicar los actos de comprensión mediante los que el texto queda traducido en la conciencia del lector" (Iser 1976:177). El lector español puede rastrear otras aproximaciones en C. Castilla del Pino : 'El oficio de lector', pp. 292 y ss. , en Castilla del Pino (1984).

formas de interacción social. La interacción entre texto y lector parte de una serie de carencias básicas que definen su estatuto constitutivo: la carencia de un marco y situación reales. Ahí reside la riqueza de sus múltiples posibilidades comunicativas. El texto está pues, conformado por "espacios vacíos" o de "indeterminación" (en un sentido muy cercano a las conceptualizaciones de R. Ingarden y E. Husserl). Como interrupción de la coherencia del texto, los espacios vacíos son espacios operativos que se transforman en actividad de representación del lector. La funcionalidad de estos espacios tiene además una dimensión histórica cambiante, que apunta hacia una creciente riqueza y complejidad. En la literatura contemporánea, el examen de las estructuras de tema y horizonte (llevado a cabo por H. R. Jauss) ya no puede realizarse a partir del análisis de la categoría del personaje principal y su oposición con los secundarios. Como señala W. Iser:

> **"En lugar de un único procedimiento, se entremezclan constantemente el monólogo interior, el discurso vivido, indirecto, la información acerca del yo y la perspectiva del autor, así como el material recogido de periódicos, de censos y de la literatura, desde Homero, Shakespeare, hasta el presente, en cambios caleidoscópicos."** (1976: 318)

En esta línea, la Estética de la Recepción se centra fundamentalmente en el lector configurando su dimensión pragmática desde la figura interna al texto y entendiendo que es creación del autor, para desarrollar una tipología en tres niveles de lector: un nivel externo al sujeto, un nivel interno al sujeto y un nivel interno al texto:

A) Nivel externo al sujeto: a este nivel pertenecen dos tipos de lectores: uno que es el lector real contemporáneo o postautorial, y el otro que es el lector como lector o lector sujeto social concreto. Tendría su correlato en lo que hemos llamado "Autor real".

B) Nivel interno al sujeto: se trata de un nivel que sólo tiene lugar en la mente del autor. Distingue un **lector imaginado, un lector intencionado y un lector concepcional**. Los dos primeros pueden o no identificarse, pues es posible que el lector que se imagina el autor se corresponda con el que le gustaría tener, lo que no ha de ser así necesariamente. El lector concepcional es una especificación de lector intencionado, en el sentido de la idea de lector aplicada al texto. Tendría su correlato en las estrategias examinadas bajo los marbetes terminológicos de "autor literario" y "autor implícito".

C) Nivel interno al texto: diferencia el nivel de lo narrado, el de la narración y el de la obra. Tendría su correlato en las estrategias del Narrador y del Hablante lírico.

En el nivel del texto, se encuentra el destinatario de la obra, meta final a la que va dirigida la intencionalidad del autor, que puede deducirse de aquél a partir de las señales y orientaciones del lector intencional. De igual manera puede ser entendido el autor en la relación entre el lector y el texto: junto a un nivel externo al sujeto se sitúa un nivel interno y un nivel metatextual referido al texto. En 1975

Gumbrecht subrayaba que la Estética de la Recepción había de pasar necesariamente por la tarea de desarrollar un concepto de texto, sin el cual no parecía siquiera posible plantearse un debate sobre la/s posible/s interpretación/es (recepción/es). En realidad, W. Iser había propuesto sustituir el concepto tradicional de texto por el de *"lector implícito*", donde, según Gumbrecht (1975), confunde un concepto normativo con otro descriptivo de la recepción: (a) concepto **normativo**: la adecuación/ inadecuación de las reconstrucciones de sentido; y (b) concepto **descriptivo**: la comprensión de la relación entre las diferentes construcciones de sentido y sus condiciones. Gumbrecht piensa que tanto el enfoque de la historia de la recepción normativa (representado en aquellos momentos por Jauss y Stierle), como el de la historia de la recepción descriptiva deben completarse con un concepto de texto adecuado a cada enfoque[301]. Finalmente, es quizás K. Stierle (1975) quien conecta más claramente algunos aspectos de la estética de la recepción con la moderna pragmática literaria. Afirma que el texto recibe su orientación pragmática mediante su vinculación a un acto de lenguaje (que en el discurso literario correspondería a la referencia al género del texto). Distingue entre: (A) Textos pragmáticos, caracterizados por su orientación hacia la acción, y cuyo objetivo está más allá de sí mismos; y (B) Textos de ficción, caracterizados por contener aserciones no verificables. En cuanto a la recepción de los textos de ficción, establece dos tipos:

1) Recepción cuasipragmática : donde se da la identificación con el texto conocida como "lectura ingenua", basada en el recurso a la emotividad, y donde el acto de lenguaje funciona como sustituto ilusorio del mundo de la acción.

2) Recepción centrípeta, orientada hacia el carácter de ficción del texto mismo.

Señala que la historia de los efectos tiene necesidad de una teoría formal complementaria de la recepción, que funde sus perspectivas en el concepto mismo de la ficcionalidad. Una historia de la recepción de los textos de ficción ha de incluir necesariamente una historia del concepto de ficción y, sobre todo, explicar su creciente complejidad. El concepto de texto de ficción parte de la utilización pseudorreferencial del lenguaje. Esta pseudorreferencialidad del texto de ficción es una forma especial de "autorreflexividad", en donde los conceptos pierden su coherencia sistemática (y, por tanto, de algún modo verificable en el mundo del saber) para adquirir únicamente pertinencia interna:

[301] No propone reducir el significado del texto a la intención del autor, sino que propone la construcción de sentido concebida por el autor - y no la de un receptor cualquiera-, como base para la comparación de construcciones de sentido históricas. A pesar de que considera imposible analizar y demostrar con un mínimo de fiabilidad el efecto de una obra sobre la sociedad, propone la sociología de la comunicación como marco operativo no jerárquico de la ciencia de la literatura. y propone: "(...) que se emplee la construcción de sentido concebida por el correspondiente autor como trasfondo de la comprensión y de la comparación de construcciones de sentido en el texto por él producido." (1975: 151)

> **"Lo que representa la ficción -y en esto estoy de acuerdo con Iser- no es el mundo, sino la posibilidad de organizar complejos de experiencia."** (1975: 128)

Como vemos, el grupo de autores reunidos en torno a la Estética de la Recepción coinciden en reclamar como necesaria una nueva teoría del texto, una teoría que además suponga una ampliación del concepto y naturaleza del fenómeno literario, partiendo del hecho de que el texto literario no encierra cualidades inmutables, sino cualidades que se van estableciendo progresivamente en un continuo proceso de desarrollo. Con respecto a nuestro programa de investigación resulta fundamental tanto la caracterización efectuada sobre las figuras del lector, como su convicción de que la relación de comunicación en el texto de ficción está implícita en el mismo y forma parte de la propia ficción.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.4.4 El concepto de "Lector Modelo"en U. Eco.

A) El concepto de Lector Modelo.

La propuesta de U. Eco que nos interesa se concreta especialmente en Lector in Fabula (1979), donde pretende esbozar una teoría de la lectura dentro del ámbito de una semiótica general que sea una teoría del texto. Se indaga desde la perspectiva del código la cooperación por parte del lector. Eco se distancia a partir de 1979 de una **teoría del uso** para situar su obra en el marco de una **teoría de la interpretación** de los textos. Añade la elaboración de un modelo textual compacto y riguroso distante de los modelos deconstruccionistas y en la línea de la semántica y pragmática textuales (donde la libertad de interpretaciones está limitada al código textual, en cuanto que el proceso de interpretación se considera inscrito en el propio mecanismo del texto). Se diferencia de la **Estética de la recepción** en su postulado de la necesidad de una teoría del texto (y no del individuo que desde fuera puede manipular el texto). Eco da preeminencia al concepto de **cooperación interpretativa** e imbrica al lector modelo como parte de la estrategia textual. Todo texto prevé un **Lector Modelo** capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por aquél y de moverse interpretativamente igual que se movió dicho Lector Modelo generativamente, aunque también se considera la posibilidad de estrategias de lectura aberrantes propuestas desde el propio texto. La estrategia de configuración del Lector Modelo va desde la elección de una lengua y de un tipo de enciclopedia, un léxico y un género, hasta el dominio general de una competencia que no sólo presupone, sino también instituye y produce. En este sentido, un texto no sería sino la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones legitimables:

> **"(...) prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo "esperar" que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla."** (1979: 81)

Al entender la **recepción** de este modo, Eco se distancia de algunos de los planteamientos básicos de la Estética de la recepción, en cuanto no se interesa por el fenómeno de recepción empírica, extensional, de la lectura, sino más bien por el fenómeno de cómo un texto intensionaliza, mediante sus estrategias, las condiciones inmanentes que generan su interpretación. El **Lector Modelo** no es un lector empírico, sino el conjunto de condiciones de felicidad establecidas textualmente que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado. Se trata, entonces, de una hipótesis que ha de construirse a partir de las hipótesis virtualmente contenida en el texto[302]. Para Eco, las convenciones e instituciones están alojadas tanto en la enciclopedia del lector -que el texto prevé-, como en el conjunto de inferencias y presuposiciones que allega. No es preciso instaurar un nivel supratextual, como el metacrítico, para dar cuenta del conjunto de normas que rigen la lectura (en tanto ya han sido intensionalizadas en la semántica, sintaxis y pragmática textuales). Como señala Eco[303], en el caso de los textos escritos, el Emisor (Autor) y el Destinatario (Lector) están presentes en el texto no como polos del acto de enunciación, sino como "papeles actanciales" del enunciado. El Autor se manifiesta textualmente sólo como: i) un estilo reconocible, ii) un puro papel actancial (donde *YO* equivale a "*sujeto de este enunciado*"), y iii) como aparición ilocutoria u operador de fuerza perlocutoria que denuncia una "instancia de la enunciación" (o sea, una intervención de un sujeto ajeno al enunciado).

B) El concepto de "contexto" en Eco.

Eco señala que en la comunicación normal el hablante tiene la posibilidad de inferir, a partir de la expresión aislada, su posible contexto lingüístico y sus posibles circunstancias de enunciación. El contexto y la situación son indispensables para poder conferir a la expresión su significado pleno y completo, pero la expresión posee un significado virtual que permite que el hablante adivine su contexto. Definía como *'contexto'* la posibilidad abstracta, registrada por el código, de que un término aparezca en conexión con otros términos pertenecientes al mismo sistema semiótico, y como **co-texto**, la coaparición posterior del término con otros términos, esto es, la actualización de una selección contextual. Por contra, las **selecciones circunstanciales** son entendidas como:

---

[302] La teoría de Eco supera la dicotomía '**texto vs. lectura**' e '**individual vs. colectivo**', que había guiado los debates entre S. Fish (1979) y W. Iser (1979a y 1979b), y entre este último y H.R. Jauss (1977).

[303] En U. Eco (1979) ver el apartado "Autor y lector como estrategias textuales", pp. 87-88.

> **" (...) la posibilidad abstracta (registrada por el código) de que un término aparezca en conexión con ciertas circunstancias de enunciación."** (1979: 29)

Desarrolla su concepto de *Lector modelo* a partir de una ley básica: la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor. Para Eco, el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización, o mejor, un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo. El texto no sólo espera su lector modelo, sino que desarrolla toda una serie de estrategias para construirlo, esto es, el texto no sólo se apoya en una competencia, sino que contribuye a producirla. La aparición del Lector Modelo es siempre complementaria de la intervención de un Sujeto Hablante. Uno y otro no son sino estrategias textuales con capacidad de establecer conexiones semánticas. Entre *Autor* y *Lector Modelo* se establece, pues, una cooperación textual[304] que afecta a las intenciones semánticas que el Enunciado contiene virtualmente, teniendo en cuenta que el Autor Modelo rige el acto lingüístico supuesto y puede variar el significado del texto de modo que imponga distintas formas de cooperación.

C) Una Teoría de la lectura.

En su teoría de la producción de signos, uno de los tipos de trabajo semiótico caracterizado por Eco es el trabajo sobre el "*continuum*" del contenido, que afecta a dos tipos de relaciones:

A) La relación expresión-mundo, donde se daría la verificación de referencias mediante los procesos de mención y presuposición.

B) La relación emisor- destinatario, que afectaría a los actos comunicativos (locutivos, ilocutivos y perlocutivos).

Dentro de su tipología de los modos de producción de signos, nos interesa uno de los modos: la **invención**, ya que el texto estético es el ejemplo paradigmático. Eco caracteriza al texto estético mediante las dos propiedades atribuidas por Jakobson: ambigüedad y autorreflexividad. Existe ambigüedad estética cuando a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido. La ambigüedad significaría entonces la puesta en marcha simultánea de un proceso autorreflexivo del texto. Eco afirma que:

> **"(...) la comprensión del texto se basa en una dialéctica de aceptación y rechazo de los códigos del emisor y de propuesta de control de los códigos del destinatario."** (1976: 391)

[304] El mismo U. Eco nos advierte uno de los posibles y más frecuentes malentendidos de su teoría en torno a este concepto de *cooperación textual*: **"(...) por cooperación textual no debe entenderse la actualización de las intenciones del sujeto empírico de la enunciación, sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente**" (1979: 90).

La lectura es entendida como un proceso no estructurado de interacción comunicativa donde tienen lugar tres operaciones: inducción, deducción y abducción. Ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos, donde Eco parece apuntar hacia el concepto ya muy elaborado en la teoría literaria de competencia literaria (Aguiar e Silva 1980). Se trata de decidir de qué manera un texto potencialmente infinito puede generar sólo las interpretaciones que prevé su estrategia, de este modo se reduce la semiosis ilimitada y se orienta la dirección de las actualizaciones. El reconocimiento del ***topic***[305] es el punto de partida de la lectura. Se trata de una inferencia (proceso de abducción) y significa proponer una hipótesis sobre determinada regularidad de comportamiento textual (esto es, sobre la coherencia de un texto), aunque Eco remarca que se trata de un fenómeno pragmático, frente al de la isotopía que es de naturaleza semántica.

La relación pragmática entre emisor y destinatario constituye la base para cualquier investigación sobre la naturaleza de los actos comunicativos. En esta relación es necesario tener en cuenta el rol del sujeto, que puede adquirir dos dimensiones: como ficción metodológica (donde entraría la ya clásica, pero no por ello menos polémica, distinción entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado); y como sujeto concreto. Eco descarta al sujeto concreto como objeto de la semiótica, y señala que este sujeto aparece en el texto como un modo de ver en el mundo:

> " **(...) el sujeto de cualquier actividad semiótica no es otra cosa que el resultado de la segmentación histórica y social del universo.**" (1976: 431)

D) Los mundos posibles.

El proyecto de Eco de interpretación como cooperación textual finaliza con el intento de adaptar dentro del marco de una semiótica de los textos narrativos la noción de **mundo posible** (prestada de los análisis de la lógica modal), y que es localizable en autores como Van Dijk (1977b y 1980) o Schmidt (1978 y 1980) bajo el término genérico de '***fictional possible world***'. La semiótica textual utiliza este concepto en el sentido de "mundo individual amueblado" no sustancial, frente a la lógica modal (donde aparece como "conjunto vacío de mundos")[306].

Para Eco, un mundo consiste en un conjunto de individuos dotados de propiedades, y un mundo posible es, desde luego, una construcción cultural. Desde una perspectiva semiótica, es preciso concebir tanto el mundo referencial -como los

[305] En cuanto al concepto de "topic", establece toda una jerarquía de cuadros intertextuales (*fabulae* prefabricadas, cuadros-motivo, cuadros-situacionales y *Topoi* retóricos), que configuran la base del concepto de ***topic.***

[306] Ver las aproximaciones llevadas a cabo por el mismo U. Eco en la revista *VERSUS* (Eco 1976b y 1978).

diversos mundos posibles-, como sistemas culturales de la misma entidad semiótica, rechazando una interpretación psicologicista, puesto que:

> **"(...) construir un mundo significa atribuir determinadas propiedades a determinado individuo."** (1979: 191)

Eco establece entonces la diferencia entre la "posibilidad de concebir" y la "compatibilidad con las actitudes proposicionales del hablante". Dentro de estas propiedades atribuibles, las hay necesarias y accidentales, y vienen siempre determinadas por el ***topic*** textual que establece cuál debe ser la estructura mínima del mundo en cuestión. La reacción entre el mundo real o referencial y los mundos posibles de un texto plantea los problemas conocidos de identidad a través de los mundos (***transworld identity***) y accesibilidad entre éstos. Así, una fábula es un mundo posible, el cual puede presentar a su vez diferentes estados (del mismo mundo posible) que no son diferentes mundos posibles (identidad). La comparación entre el mundo de referencia y el mundo narrativo puede adoptar diversas formas: el lector puede relacionar el mundo de referencia con diferentes estados de la fábula (problema de verosimilitud), o bien relacionar el mundo textual con diferentes mundos de referencia (problema de veridicción). E incluso a partir de un género literario el lector puede construir distintos mundos de referencia. Finalmente, tras la actualización de las estructuras narrativas y las precisiones acerca de los estados de la fábula (proyectando los mundos posibles), el lector llega al reconocimiento de papeles actanciales o funciones narrativas, y de estructuras ideológicas. Aunque no se trate de un proceso lineal, puesto que es previsible que el Lector haya ido elaborando determinadas hipótesis en torno a estos presupuestos.

Existe una competencia ideológica en el Lector Modelo, que interviene para dirigir la selección del andamiaje actancial de las grandes oposiciones ideológicas, pero teniendo en cuenta que:

> **"Las estructuras ideológicas no se refieren a las intenciones del emisor, sino a lo que el texto manifiesta o contiene virtualmente. Tampoco se refieren a nombres o etiquetas, sino a estructuras semiótica actualizables."** (1979: 250)

En realidad entiende semióticamente el **Lector Modelo** como un conjunto de condiciones de felicidad enunciativas que deben satisfacerse para una completa actualización del contenido potencial del texto (Eco 1981: 89) y así se sugiere la duplicación especular del intérprete en lo que podríamos llamar metafóricamente "la superficie del discurso". Hemos de advertir que en el seno del texto se llevan a cabo interpretaciones de interpretaciones, es decir, modelos que mueven a considerar cómo se debe interpretar un texto (Iser 1987: 246). En sus últimas apreciaciones sobre la construcción e interpretación del discurso narrativo, Eco no ha efectuado cambios sustanciales, sino que más bien se ha inclinado hacia un tipo de explicación más didáctica de sus planteamientos, tal y como podemos comprobar en Seis paseos por los bosques narrativos (1996):

"Hay reglas del juego, y el lector modelo es el que sabe atenerse al juego" (Eco 1996: 18)

2.4.5 Conclusiones.

Las teorías pertenecientes al ámbito de la Estética de la Recepción (fundamentalmente las de Jauss e Iser, y la teoría del lector Modelo de Eco examinadas en páginas anteriores) proponen situar el componente de recepción en un lugar de privilegio, desde la triple perspectiva histórica, hermenéutica y semiótica respectivamente. Sus estudios demuestran que una tipología de lectores debería comenzar siempre por una distinción entre el **destinatario** interno o intratextual y el **receptor** externo o lector empírico. Tal perspectiva nos abre la posibilidad de la consideración pragmática del discurso poético (considerado siempre como un discurso de ficción), ampliando los análisis semánticos que se centran fundamentalmente en torno a la concepción tradicional de las actitudes líricas. En la consideración del destinatario hemos de tener en cuenta que:

1) El *destinatario* podría definirse como una entidad -real o imaginaria- a la que el autor empírico o el autor textual dirigen el mensaje.

2) La categoría de *receptor* es independiente del acto de comunicación instaurado en el texto, y puede ser cubierta por cualquier entidad personal con capacidad de descodificación.

Alrededor de estos dos conceptos básicos es posible constatar en la teoría y crítica literarias (principalmente en la narratología) una multitud de categorías, las cuales responden más a la diversidad y dispersión terminológicas que a verdaderas distinciones epistemológicas con validez en el análisis textual y que, quizás, sea hora de simplificar.

Es el caso de la distinción entre **Destinatario intratextual** y **extratextual**. El primero forma parte de la propia textualidad y cae dentro de los límites de la ficción; pertenece al universo del discurso. Es ese **tú**, **lector amigo**, **discreto lector**, al que G. Prince (1973) llamó **Narratario**[307]**,** y cuya ejemplificación prolifera en toda la lírica de la Modernidad desde Baudelaire hasta el Juan de Mairena machadiano. Además es posible distinguir otras categorías: El *lector pretendido* (***intended reader***) de Wolff (1977), que sería el receptor en quien el Emisor ha pensado a la hora de escribir un texto. En el panorama de la poesía española contemporánea hemos pasado de la '**inmensa minoría'** juanramoniana a la '**inmensa mayoría'** de Blas de Otero, entendidas una y otra como conceptos teóricos operativos generados desde el acto creativo del poeta, más que como destinatarios reales e históricos de sus composiciones poéticas. Suele tratarse, como vemos, de una categoría que aparece en las poéticas explícitas de los poetas[308]. Finalmente, la categoría del '**lector modelo'**,

[307] Ver G. Prince (1973). Remitimos especialmente a los más recientes y lúcidos análisis de J. Oleza (1981; 1985) y S. Renard (1983).

[308] Ver P. Provencio (1988a y 1998b) en íntima conexión con M.P. Palomero (1987).

desarrollada por U. Eco, coincidiría básicamente con el '**lector implícito'** de W. Iser; sería aquel elemento necesario para la descodificación que resuelve teóricamente las presuposiciones del proyecto textual. Como señala el profesor Pozuelo Yvancos:

> **"La posibilidad de que un texto modifique su horizonte de recepción es la que marca la distancia entre su "lector pretendido" y el "lector modelo"."** (1988: 126)

En ese sentido se entiende mejor la afirmación de C. Bousoño del lector como co-autor del texto ("*ley del asentimiento*" (1970). El texto prevé al lector y esa estrategia general puede ser cuantificada desde los puntos de indeterminación, las presuposiciones, etc. El Autor tiende a ubicar en ese espacio de las presuposiciones los elementos conflictivos de ideologización del texto (Oleza 1981; Reis 1987), o bien lo obvio e innecesario de expresar. Desde luego, hemos de distinguir entre este "*programa de lectura*" y el autor o lectores reales. W. C. Booth (1961) descubría un tipo de narradores curiosos, el "narrador indigno de confianza". Es el narrador que miente, que engaña al lector o no le informa adecuadamente, que está por debajo del nivel de información medio de los hechos. El lector percibe este "engaño", y entonces nos encontraremos con una distancia máxima entre el Narrador y el Autor.

Entre la categoría del *lector real* y las arriba estudiadas, aún es posible localizar toda una serie de constructos teóricos, tales como el **archilector** de Riffaterre[309] (1971). El concepto de **Archilector** se refiere a un grupo de informadores conformado estadísticamente, esto es, sería un "*concepto-test*" dirigido a la captación del hecho estilístico, fundamentalmente basado en la noción de **desvío**. El **lector informado** de S. Fish (1979), sería un concepto más amplio, basado primariamente en el modelo de la gramática transformacional, y dotado tanto de competencia lingüística, como de competencia literaria, que recibe, perlocutivamente, el efecto del texto. El **lector pretendido** de R. Wolff (1977) vendría a ser la idea de lector que se ha configurado en el espíritu del autor, esto es, coincidiría con el llamado **lector ideal**; se trataría de reconstruir el público al que el autor deseaba dirigirse. El paso metodológico desde el **horizonte de expectativas** al concepto de **Lector implícito** (o implicación lectora) se trata de una iniciativa formalista que sitúa en procedimientos retórico-formales radicados en la estructura de los textos los mecanismos de implicación y de identificación de los lectores. Esos **huecos textuales** garantizan, según W. Iser, el número infinito de lecturas posibles. Pozuelo Yvancos ha establecido recientemente una diferencia entre lector implícito representado y no representado que conviene tener en cuenta:

---

[309] Como señala W. Iser: **"Aun atendiendo a toda la diversidad de intenciones, las tres propuestas poseen un común denominador. Entienden su concepto correspondiente como posibilidad de superar, mediante la introducción del lector, el alcance limitado de la estilística estructural, de la gramática generativa de transformación, así como de la sociología de la literatura."** (1976:64). La ventaja del concepto de lector implícito de Iser, es que reasume o reabsorbe todas las demás, en cuanto no supone una ficción del lector, sino una concepción del lector como rol discursivo.

> **"En el plano de la recepción, el *lector implícito representado* es el lector inmanente que en el texto aparece como tal. Es el tú al que el texto está dirigido y con el que el yo (sea autor implícito representado o narrador) dialoga. Conserva como lector la memoria del relato y sólo puede conocer su desarrollo sometido a la linealidad del mismo (...) La dificultad estriba en distinguir al lector implícito representado del *narratario*, toda ver que Prince (1973) atribuye al narratario buena parte de las funciones que acabamos de reservar para el lector implícito representado; ser memoria del texto, responder a las pseudo-preguntas, etc. (...) Yo he preferido designar como *narratario* exclusivamente al receptor inmanente y simultáneo de la emisión del discurso y que asiste dentro del relato a su emisión en el instante mismo en que ésta se origina."** (1994: 230)

En efecto, todo texto, en cuanto que pertenece a un género literario, supone un determinado contrato entre enunciador y enunciatario: se trata de un contrato fiduciario mediante el que el enunciador se compromete a que el texto presente un sentido tal que sea instrumento adecuado para la consecución del fin esperado por el enunciatario, siempre que sea correctamente utilizado por éste a través de la lectura[310]

El Enunciador puede ser formalizado como un sujeto de un hacer transformador S^1 para un enunciado de estado O^1 como resultado de una transformación F^1:

$$F^1 (S^1 \rightarrow O^1)$$

La función transformadora del Sujeto 'S' tiende a la constitución de otro sujeto S^2 como enunciatario, esto es, como sujeto que reconoce un texto como ejemplar de género y que, por tanto, se sitúa en una relación especial con respecto al texto propuesto. Es extremadamente difícil demostrar que el efecto enunciado sea el mismo que el efecto producido, si bien es lógico que se realicen tipologías textuales a partir de los efectos de los texto. El género producido no debe ser un elemento determinante para el reconocimiento del género[311]. El receptor puede subvertir el programa narrativo propuesto por el enunciador (por ejemplo, reconvirtiendo una película de terror con un efecto humorístico). Lotman también nos confirma cómo

[310] Véase la interesante diferenciación entre "contrato enunciativo" y "contrato narrativo" desarrollada por F. Nef (1976) desde el criterio de verdad en la intención comunicativa.

[311] Una de las funciones de la semiótica literaria es el análisis de las estrategias que los diversos tipos de lecturas realizadas en función del logro de los diferentes objetos de valor propuestos por los géneros. Y, desde luego, el proceso comunicativo configurado en torno a la definición del género de un modo pragmático, puede ser estudiado como un programa narrativo. Así lo anticipaba en un revelador artículo F. J. Ruíz Collantes (1986).

cada texto diseña una imagen de su receptor o de su auditorio[312]. La actividad discursiva puede establecerse cuando el texto se dirige hacia un destinatario abstracto, y cuando se dirige hacia el interlocutor concreto. Ese trato entre la estrategia textual discursiva y el destinatario real sólo es posible cuando existe una memoria común, un mínimo código cultural compartido. Son frecuentes los ejemplos en la historia de la literatura de cómo se aprecia un texto no sólo en la medida de su comprensibilidad para un destinatario dado, sino también por el grado de su incomprensibilidad para otros. Lotman nos ofrece una excelente ejemplificación procedente de la poesía rusa del siglo XVIII y de un texto de Pushkin, caracterizado por circunscribir determinadas alusiones internas de los poemas a un grupo reducido de amigos. Estas "*estrategias*" dividen al auditorio lector en dos grupos bien diferenciados: uno minoritario, para el que el texto es comprensible e íntimamente conocido; otro mayoritario, que intuye esas alusiones pero que no puede descifrarlas[313]. Se trataría de, al menos, cuatro niveles de estratificación (si se prefiere semantizar el proceso enunciativo mediante una metáfora espacial de niveles) o de estrategia:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1) Autor 2) Autor literario 3) Autor implícito representado 4) Narrador

que tiene su correlato en las estrategias del lector:

1) Lector 2) Lector literario 3) Lector implícito representado 4) Narratario.

Tal y como señala el profesor Pozuelo Yvancos:

> **"En el plano de la recepción es igualmente operativa y llena de acierto la distinción entre lector real y lector implícito, si bien, como muestra Darío Villanuevva (1986, págs. 100-101) se hace igualmente necesaria una clarificación de lo que en la bibliografía aparece ambiguo. De ahí la ulterior necesidad de separar el lector implícito, en las acepciones de W. Iser o Eco, al que llamaremos lector implícito no representado del lector implícito representado y ambas del narratario."** (1988b: 238)

Como correlativa a nuestra categoría del "Autor literario" se perfila, como vemos, una categoría que podríamos caracterizar provisionalmente como "Lector

[312] Cf. I. Lotman "El texto y la estructura del auditorio", en Lotman (1996), pp. 110-117.

[313] Como señala Lotman: **"Por una parte, el autor le impone al auditorio la naturaleza que tendrá su memoria, y por otra, el texto guarda dentro de sí la fisonomía del auditorio."** (Lotman 1996: 117)

literario" y que vendría a configurarse como una estrategia textual prevista en/desde el texto y que bosquejaremos brevemente[314].

A) En primer lugar, se configura como una selección intencional a partir de la aceptación de lo que hemos venido llamando "pacto literario" o "pacto poético". Leer un poema es un acto intencional que supone asumir un determinado papel, fruto de una elección intencional que comienza por abrir un libro y fijar la vista sobre sus páginas.

B) Se produce una ruptura de la homogeneidad del concepto amplio de "Receptor", y de hecho en el caso concreto del público literario nos encontramos habitualmente con un proceso de atomización en grupos ideológicos, culturales, económicos, etc.,, de modo que el Autor literario tiene, implícita o explícitamente, la obligación de dirigirse a algunos de ellos, y no a otros. Sería el caso de la posible valoración sociológica del cambio de lengua en la obra poética de Pere Gimferrer, al margen de sus motivaciones teóricas y poetológicas. Sabemos también, por la sociología de la literatura, que suele existir un grupo dominante de autores y productores literarios que ejerce la hegemonía editorial y lectora, proyectando sobre los lectores sus gustos, y anulando, omitiendo o empequeñeciendo a los grupos rivales.

C) Se escribe desde las posibilidades de ser leído, se escribe pensando en un lector y una lectura posible: en la lectura del público lector. Esta presión del lector sobre el Autor se manifiesta a modo de un contrato implícito: los lectores posibles tienden a imponer una norma implícita de escritura, y estos lectores posibles son sujetos concretos, representantes de intereses sociales concretos. Desde la escritura, el Autor puede adoptar básicamente dos actitudes:

(i) Negación del gusto dominante: malditismo, automarginación o elitismo en cuanto a las actitudes del autor, pero que puede presentar posibilidades como la escritura sectaria, la escritura crítica o la escritura alternativa.

[314] Cf. R. Fowler (1988): "Capítulo séptimo.- "El lector"- una visión lingüística". Fowler comenta la crítica de Riffaterre al análisis de Jakobson y Lévi-Strauss del poema "Les chats" de Baudelaire. Fowler señala que el concepto de **archilector** en Riffaterre es un mero constructo teórico ideal, correspondiente al "hablante ideal" de la Gramática Transformacional chomskyana, que reduce una respuesta colectiva a un único usuario ficcional del lenguaje. Según Fowler, Riffaterre presupone que el lector poéticamente competente se enfrente al poema con las siguientes ayudas: su competencia lingüística básica: sintaxis, léxico y fonología; su competencia poética o literaria; un diccionario de significaciones convencionales que hay que atribuir a los lugares hiperbolizados del texto. Riffaterre se olvida en su análisis del papel del contexto literario, de la tradición como contexto. En este caso, la respuesta literaria dependería de la experiencia de una tradición literaria empírica, un hecho de sociedad y de historia, y no sólo del conocimiento de la estructura léxica y de un absoluto poético. Entender la literatura como discurso, y reconocer la relevancia de los registros o códigos convencionales intersubjetivos supone situar al lector y al poeta en una comunidad sociolingüística. Nos recuerda que cada fragmento del lenguaje no es simplemente un pautado de palabras, sino una interacción entre participantes del discurso, con partes de la emisión oral (o el texto escrito) que indican el acto pretendido por el hablante (elocución), su actitud hacia las proposiciones que emite (modalidad) y la orientación de la emisión en el espacio y en el tiempo (deixis): "es un hecho irrefutable que el lenguaje del poema ofrece crear dos personas que interactúan, el hablante implícito y el oyente implícito.

(ii) Aceptación del gusto dominante.

Toda una serie de focos conflictivos regulan esta relación pragmática entre las estrategias textuales del autor y del lector, y la existencia de este público lector: las diferencias cronológicas, las contradicciones y ambigüedades de los escritores, la estratificación social y cultural de los lectores, las adhesiones editoriales, la opción lingüística en los territorios bilingües o plurilingües, la aceptación o no por parte del grupo cultural/lector dominante. Su análisis escapa a los planteamientos de nuestro programa de investigación, si bien la historia y la sociología de la literatura nos suministran un rico muestrario de posibilidades y ejemplos. Este "público lector" no es un representante de la conciencia del público trasladado a la conciencia del Autor real, sino fundamentalmente una estrategia textual mediante la cual el autor deja inscritas las huellas de su intervención en un proceso de representación de una estructura comunicativa imaginaria completa. De modo simétrico a como establecíamos las estrategias del autor, el lector real no necesita la presencia del autor real. El lector real construye, o reconstruye, una imagen (presuposición) del autor real, infiriendo presuposiciones a partir del juego de estrategias que el texto le ofrece[315].

Sería posible incluso establecer una concreta tipología de lectores en un contexto literario determinado, como ha diseñado Marta Palenque (1990) para la poesía realista española de la segunda mitad del siglo XIX. Allí diseña un concepto personal de "lector teórico ideal" construido desde las preceptivas realistas y desde el concepto de 'buen gusto':

> **"El lector teórico ideal en la preceptiva realista es el de fino gusto motivado por el estudio y el ejercicio, es decir, por su afición a la lectura misma de las obras adecuadas (...) Estos lectores ideales son los árbitros del gusto."** (1990: 203)

No deja de parecernos curiosa la actual situación sociológica de la poesía española, en la que los poetas y los críticos forman un grupo indiferenciado y especializado en ejercer el buen gusto. Marta Palenque[316] nos recuerda el caso de Juan Valera y otros autores para los que el buen gusto y la aristocracia parecen ir siempre unidos; y donde además se da una importancia cada vez mayor a los lectores de baja calidad y su influencia mayoritaria en la literatura por causas económicas. El rechazo de este lector real va a motivar que los autores de la época defiendan al lector ideal. La *estrategia textual* que se establece entre el Autor real y el lector implícito, o entre el autor implícito y el lector real se configura como un *juego* fundamentalmente ideológico en el que se establece un pugna por la imposición de las reglas. En efecto, se supone que a ese lector implícito (como en los poemas comentados de Francisco Brines), es a quien se dirigen amonestaciones, indicaciones,

[315] Ver R. Núñez Ramos "5.3. Los papeles del lector" (1992: 98-99).

[316] Cf. M. Palenque "Capítulo II. El lector en la poesía realista" (1990: 195-278). Desde otro punto de vista, fundamentalmente didáctico, H. Usandizaga "El lector des de la perspectiva semiòtica", en VV. AA. Text i ensenyament, Barcanova, 1990, pp. 119-141.

sugerencias, preguntas. Se trataría de un lector que presumiblemente el Autor real intuye o desea, en el sentido de que dicho autor concibe/construye el texto esperando un determinado comportamiento por parte de los lectores. El Hablante lírico se corresponde con la estrategia textual equivalente en el discurso poético al Narrador en el discurso novelesco. Pueden darse diversas posibilidades estratégicas, tal y como Marta Palenque[317] nos muestra en brillantísimos ejemplos de la poesía de Núñez de Arce y Campoamor. Estas implicaciones desde el autor al lector se llevan a cabo mediante evidentes estrategias textuales, como puede ser la explicitación del lector a través del pronombre personal "tú", o bien la utilización de un "nosotros" indeterminado pero que incluya ambas figuras. Puede darse también la posibilidad de que el Autor literario implique al lector, no ya mediante la complicidad ideológica, sino haciéndole colaborar en la construcción del poema. Podemos comprobar este procedimiento en parte de la llamada "poesía de la experiencia", uno de cuyos rasgos es la intención por parte del Autor implícito o literario, de dirigirse a un Lector configurado como concreto y cercano. En su poemario Sombras particulares (1988-1991), Felipe Benítez Reyes sitúa como poema inicial "El artificio", extenso poema que funciona a modo de poética y poema de apertura hacia el espacio de ficción que constituye el libro. Desde una actitud lírica de aparente "enunciación", el Hablante lírico no aparece representado, ni tampoco el lector aludido, si bien van planteándose a través del discurso toda una serie de estrategias de representación: el jardín, una estación de tren, una playa, etc., hasta que aparece repentinamente hacia el final del poema un "nosotros" pronominal revelador del procedimiento que venimos señalando:

"Pero es sorprendente comprobar
que las viejas palabras ya gastadas,
la cansina retórica, la música
silenciosa del verso, en ocasiones
nos hieren en lo hondo al recordarnos
que somos la memoria

[317] M. Palenque estudia cómo en un poema de Núñez de Arce ("Gritos del combate") el lector "pretendido" (deseado, según su propia terminología) se identifica con un lector ideal, colectivo, en donde se produce una reducción sociológica de una determinada clase o grupo social: "**El lector implícito en este autor, y también en otros poetas de carácter civil, es el coprotagonista de una historia o un hecho, del que participa sólo por pertenecer a una sociedad y un tiempo histórico que comparte con el autor"** (1990: 212). Frente a él, por ejemplo, Campoamor personaliza e identifica a sus lectores implícitos, de tal modo que presuponemos una determinada complicidad (ideológica, estética, etc.) entre ese lector y el autor. También señala M. Palenque como, por contra, en los poemas de Álvaro Ortiz el lector implícito es representado de modo totalmente diferente: socialista y obrero. Del mismo modo, los poetas becquerianos, que aluden de manera explícita en el poema a la poesía que brota del alma y definen el sentimiento como elemento primordial sustentador de su poética. Entonces, en el "Tú poético" parece implicarse un lector implícito femenino, que si bien podría ser una convención necesaria para el texto, también puede interpretarse como un futuro lector pretendido por el Autor (1990: 219).

del tiempo fugitivo...."

(Sombras particulares, Madrid, Visor, 1992, p. 9-10)

Se trata de una compleja estrategia que vuelve a funcionar en poemas del mismo libro como: "En contra del olvido" (pp. 16-17), "Noche de San Juan" (p. 27), hasta el poema final "Voces":

"Hay un sonido oscuro

-y el milagroso temblor de todo lo naciente-

en las voces que nombran nuestras vidas." (íbidem, pp. 42-43)

Esa concreción del lector en un nosotros supuestamente igualador, es una de las estrategias textuales con que cuenta el Autor literario para la construcción de un mundo poético, con los rasgos de universalidad y humanidad canónicos en una poesía que se quiere con vocación lectora. Se trata de una situación antigua en la lírica española. De hecho, no es casual la conexión que establecemos entre el período analizado por Marta Palenque y la situación de la poesía española en la actualidad. A lo largo del siglo XIX irán surgiendo diferentes tipos de lectores que podrían diferenciarse según su origen social. A finales de siglo, la lectura se configura como uno de los elementos nucleares de la revolución cultural burguesa[318]. La burguesía liberal, como sabemos, recoge la herencia del programa ilustrado: la educación de las masas será una consigna fundamental e irrenunciable para los nuevos hombres en el poder. En efecto, los poetas de la segunda mitad de nuestro siglo XIX argumentaban que el escaso aprecio estético y económico de su obra, el poco interés de los editores por la poesía, era causado principalmente por el avance del materialismo y por la importancia que se le daba (adquiría) la novela[319].

Como corolario, señalaremos que el lector real procede a construir una imagen del Autor literario a partir de la estrategias textuales que el propio discurso poético le suministra. Las relaciones entre el lector real y el lector modelo son más complejas. El lector modelo es una estrategia textual compleja (recordemos que algunos autores lo reducen a instrucciones de lectura inscritas en el texto), que cada lector real reconstruye y reinterpreta, como respuesta a lo que el texto exige o espera

[318] Remitimos al fino análisis de la autora en torno a la conexión entre la mujer como figura de lector implícito en los textos poéticos, su función en la vida social y cultural de la época, y la educación, de modo que establece una conexión entre un interesante discurso de Canalejas y la condición de la mujer, identificada en la época con el sentimiento y, por tanto, con la poesía becqueriana de línea neoplatónica (1990: 230).

[319] Remitimos al brillante análisis de H. R. Jauss del desarrollo de la lírica moderna a partir de Ch. Baudelaire y el concepto de "arte autónomo" desligado de su función social concreta que viene desarrollándose desde el Renacimiento; es también lo que H. G. Gadamer llama la diferenciación estética; cf. H. R. Jauss "La douceur du foyer: la lírica del año 1857 como modelo de comunicación de normas sociales." (Jauss 1977 pp. 391-430: y reeditado en 1979).

de él. El lector real es una realidad individual, heterogénea, y además dispone de total libertad para cumplir o no los roles que el texto prevé acerca de él[320].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[320] Como señala R. Núñez Ramos: "**El lector empírico de cada obra actúa con libertad y, por tanto, puede aceptar su papel, con o sin condiciones, rechazarlo...**" (1992: 95).

CAPÍTULO III

LA MODALIZACIÓN EN EL DISCURSO POÉTICO

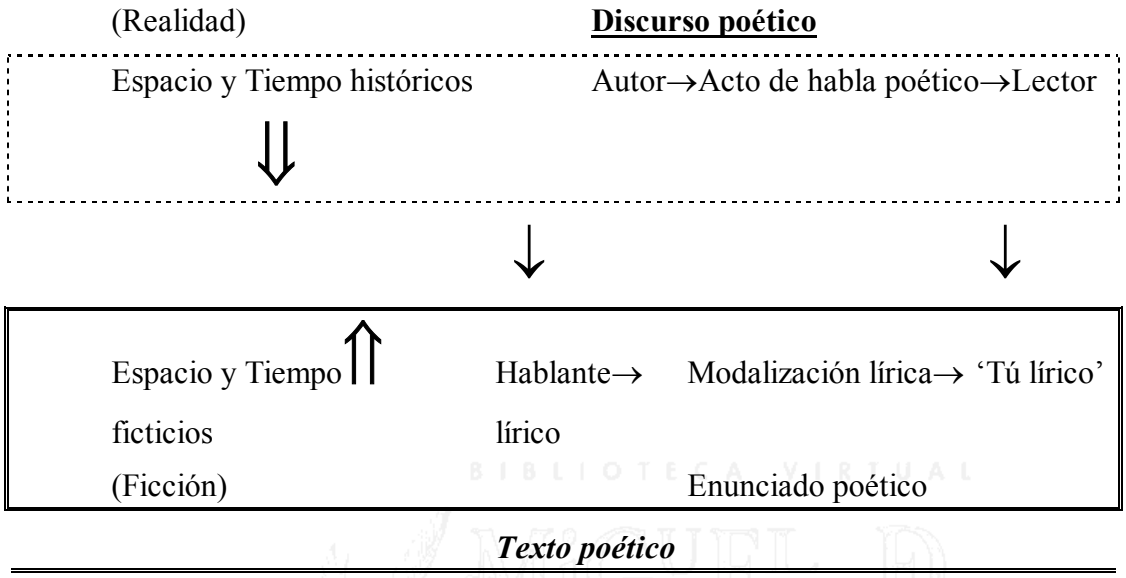
En el presente capítulo procederemos a una conceptualización y categorización global del proceso discursivo que caracterizamos como *modalización en el discurso poético o modalización lírica.* A continuación, estableceremos un esbozo de tipología textual elaborado a partir de poemas pertenecientes a un corpus amplio de la poesía española contemporánea.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.1 EL CONCEPTO DE MODALIZACIÓN EN EL DISCURSO POÉTICO.

3.1.1 La estructura comunicativa del discurso poético.

Nuestra explicación del proceso de la *modalización lírica* parte de las consideraciones básicas ya expuestas en el examen de la enunciación, y se fundamenta en la puesta en situación comunicativa del discurso poético. El Autor procede a componer el poema y, posteriormente, a registrarlo como una inscripción textual en forma de poema escrito, forma habitual en que llega a nuestras manos como lectores. Hemos analizado a lo largo de nuestro capítulo "*II. Pragmática del discurso poético*" la peculiar organización comunicativa de la poesía. Entendemos el discurso poético dentro de la estructura comunicativa literaria y del discurso de ficción, y lo concebimos como una de las variantes de la actividad comunicativa. El **discurso poético** puede ser definido como un acto mediante el que un Agente-Hablante lírico, apropiándose del código lírico, produce un discurso ficticio, literario, perteneciente al género histórico que conocemos como 'lírica'. En el discurso poético nos encontramos también con ese proceso de apropiación de signos (lingüísticos, literarios y estéticos) por parte de un sujeto hablante (productor) que genera (y a su vez es generado en) un mecanismo de enunciación intencional. Adaptando un esquema comunicativo hoy totalmente generalizado en la Teoría de la Literatura, tendríamos:



El **Hablante lírico** es un sujeto modalizador que filtra sus implicaciones, sus inscripciones respecto al enunciado, a través de un determinado registro de voz, que puede adquirir una posible representación en el enunciado (proceso de actorialización) y que se focaliza a través de las actitudes líricas. Del mismo modo que diseñábamos el estatuto de un pacto de ficción, claramente establecido para el discurso narrativo, es posible determinar la existencia de un pacto de ficción en el discurso poético, partiendo de la consideración de que todo poema es un mensaje, dado por un emisor a un destinatario o receptor. Hemos llamado *'pacto lírico'* a esa especial relación en la situación comunicativa discursiva[321] que se establece a través del poema entre el Emisor (Autor) y el Receptor (Lector) del texto. Mediante ese *'pacto lírico'* queda establecida una especial relación paradójica, de "frontera", entre Ficción y Realidad, que surge del desdoblamiento ficticio de la estructura comunicativa, esto es, del desarrollo de lo que se ha venido llamando la Retórica de la Ficción[322]. En ese *'pacto lírico'* partimos de la hipótesis de que la fictivización (o

[321] Llamaremos '*situación de discurso'* al conjunto de circunstancias en medio de las cuales se desarrolla un acto de enunciación. Cf. Ducrot/ Todorov (1972) y Greimas / Courtés (1979). No podemos olvidar que el contrato fiduciario comunicativo intenta establecer entre Emisor y Receptor una mínima legislación en torno a las relaciones entre lenguaje y realidad; y en concreto en torno a la condición ficticia/no ficticia que ofrece el discurso del emisor. Tal y como señala J. Courtés: "Diríamos de buena gana que esta 'creencia', este consenso entre los dos participantes de la comunicación intersubjetiva, es de naturaleza meta-semiótica, en la medida en que nada -en el plano propiamente semiótico o, más restrictivamente, lingüístico- permite garantizar su legitimidad." (1996: 62).

[322] Reconocemos la deuda terminológica de la "paradoja de la frontera" procedente de los planteamientos del profesor A. López García (1980, 1981 y 1985).

ficcionalización), tiene lugar en el discurso poético, y ha venido adquiriendo a lo largo de la historia una determinada certeza institucional que se corresponde con distintas actitudes lectoras. En todo caso, parte del hecho de una determinada suspensión de las condiciones comunicativas del discurso ordinario, para dar lugar a la actitud de credulidad por parte del lector, tal y como establecíamos en nuestro apartado *"1.3 Pragmática del discurso literario*". Hemos convenido con Benveniste que la Enunciación es la discursivización de la lengua, y esta concepción del discurso anula la oposición tradicional entre los conceptos de **discurso** (entendido mecánicamente como un monólogo unidireccional) y **comunicación** (diálogo e intercambio frástico). La comunicación (y en nuestro caso la comunicación poética) deja de ser entendida como una instancia en el recorrido de producción del discurso; ahora aparece un actor-sujeto de la enunciación (el autor literario) que asume y proyecta fuera de él (de forma representada o no) diferentes roles actanciales y comunicativos a través de una Función textual: el **Hablante lírico**. Podemos afirmar que el contenido de un enunciado es interpretable correctamente en relación con ese juego[323] que se establece entre el Enunciador (destinador del mensaje) y el Enunciatario (destinatario que escucha o registra). Todo poema, o enunciado poemático, presenta una particular estructura comunicativa con un desdoblamiento en:

a) Estructura comunicativa real.

b) Estructura comunicativa imaginaria o ficticia.

Esas dos estructuras no son dos niveles o planos aislados, sino que se trata de dos procesos discursivos en íntima interrelación; de modo que tenemos:

1) Una estructura comunicativa real, que viene enmarcada por el emisor y receptor reales o empíricos, o también denominados Enunciador/ Enunciatario, o Locutor/ Auditor.

2) Una estructura comunicativa imaginaria o ficticia, enmarcada dentro de la anterior, real, y ubicada entre los límites de lo que hemos caracterizado como un "mundo de ficción".

Finalmente, tenemos un complejo desdoblamiento comunicativo en, al menos, dos niveles:

A) El Autor o emisor se "ficcionaliza" en el sujeto de la enunciación, que en el caso del discurso poético hemos caracterizado como Hablante lírico.

B) Ese *enunciador* lírico se dirige a su *enunciatario* lírico, receptor ficticio, independientemente de su patentización textual o no en el enunciado poemático.

[323] Recordemos que J. Oleza (1983) y S. Renard (1993) establecían un iluminador juego de relaciones modales entre el narrador y el contenido del relato, definibles a partir de seis categorías básicas y una sólida formalización desde un esquema generativo.

Todo ello se incardina, desde el punto de vista de la Pragmática, en lo que hemos denominado una "situación de discurso". Esa parte extraverbal que ya encontrábamos conceptualizada en Bajtin comprende, al menos, tres factores:

1) El horizonte espacio-temporal del acontecimiento comunicativo, común a los interlocutores, locutor-auditor. Es lo que Bajtin llama el "cronotopo".

2) El conocimiento y comprensión de la situación, también común al locutor y auditor. Podría caracterizarse como un cierto tipo de "competencia literaria".

3) La evaluación o valoración del evento comunicativo, también común a ambos. Lo que hemos caracterizado como el "pacto literario o pacto lírico".

Nuestro esquema comunicativo del discurso poético incorpora la teoría de la enunciación en la concepción del discurso poético y la caracterización de sus interlocutores. Procede también a conceptualizar el enunciado como discurso creador, como "enunciación enunciada", en el que no sólo se encuentran locutor y auditor a través de sus estrategias "delegadas", sino que se produce una situación de "dialogismo" entre el Sujeto de la Enunciación y el Sujeto o sujetos del Enunciado. Los diversos tipos de relaciones entre este Sujeto de la Enunciación (Hablante lírico) y el Sujeto del enunciado configuran un registro muy especial: se trata de los tipos de discurso (o modos), que introducimos dentro de la categoría de la **voz** de forma totalmente experimental y no definitiva. Estos tipos de relaciones que se establecen en el juego entre la enunciación y el enunciado generan los modos de discurso, que son el marco 'sintáctico' en el que se sitúan los enunciados. Esta es una de las elementales intuiciones de M. Bajtin. Su concepto de **polifonía** y dialogización, si bien aplicado en primera instancia al discurso novelesco, nos permite una aproximación a la estimación de la **voz** y los **modos** en el discurso poético. Entramos claramente en conflicto aquí con las posiciones bajtinianas que aseguran una univocidad plurisémica para el discurso poético (Bajtin 1982 y 1989). Para Bajtin sólo es polifónica la novela que se desarrolla a partir del Renacimiento. Nuestro esfuerzo avanzará hacia la confirmación de la posibilidad del discurso "dialógico" en el seno del discurso poético. Así, por ejemplo, en el caso de algunos poemas de J. Gil de Biedma, tenemos presentes también las marcas que remiten, directamente, a la inscripción del tiempo de la escritura, al acto mismo de la enunciación:

"En el nombre de hoy, veintiséis
de abril y mil novecientos
cincuenta y nueve, domingo
de nubes con sol, a las tres
-según sentencia del tiempo-
de la tarde en que doy principio
a este ejercicio en pronombre primero

del singular, indicativo (...)"

(“En el nombre de hoy” en Las personas del verbo, Barcelona, Seix-Barral, 1988, p. 77.)

Este juego, y emergencia, entre los diversos procesos enunciativos incardinados dentro de la estructura comunicativa, se configura no sólo como un rasgo constituyente del discurso poético a lo largo de la historia, sino como un de los rasgos característicos y definidores, tal como veremos, de la manifestación de la “subjetividad” en la poesía española del siglo XX.

3.1.2 El Modelo Textual[324].

Pese a numerosos intentos, hoy aún no es posible ofrecer un modelo textual unificado y consensuado entre las disciplinas lingüísticas, fundamentalmente la Lingüística del Texto, y las literarias, dentro del ámbito epistemológico que hemos caracterizado como Pragmática literaria[325]. En efecto, tenemos la necesidad de delimitar un modelo textual que dé cuenta de las particularidades de funcionamiento del discurso poético, de acuerdo con un modelo general de discurso. Procederemos por tanto a situar nuestra explicación de la Modalización lírica en el seno de un esquema textual lo más sencillo posible y ampliamente aceptado por la tradición. El proceso de discursivización que denominamos **Modalización lírica** (y que corresponde al correlato de la modalización en el discurso poético) debe ser incardinado en un modelo textual; sin embargo, es evidente la escasez de programas de investigación que, en el campo del discurso poético, trazan un tratamiento teórico y un esquema textual que se adapte, de modo coherente, a los principios básicos de la Lingüística General[326] y de la Semiótica literaria[327]. El texto, o modelo textual, que

[324] Sobre la nueva concepción de ‘modelos textuales’ y de ‘lenguaje’, así como la diferenciación entre ‘texto’ y ‘oración’ ver E. Bernárdez 1995: pp. 73 y ss. Respecto a los modelos textuales actuales, destacan especialmente los programas de Petöfi, Van Dijk y Halliday. Pese a la aparente diversidad y complejidad de los modelos textuales, podemos señalar como rasgos comunes: 1) existencia de (al menos) dos niveles en el texto, que corresponden a dos formas de estructuración (profunda/superficial; textual/gramatical; etc.); 2) necesidad de considerar e integrar los elementos sociales, pragmáticos, etc. (en general, “extralingüísticos” en sentido tradicional), que determinan en diversos grados cada uno de los niveles del texto; y 3) concepto de “base textual” como “plan de texto” que tiene el hablante antes de comenzar la realización del texto.

[325] Ver T. Albadalejo (1983, 1986 y 1989), A. García Berrio (1979, 1981, 1984 y 1989), A. García Berrio/ J. Huerta Calvo (1995), M. Iglesias Santos (1995), F. Chico Rico (1988), A. Chicharro Chamorro (1995). W. Mignolo (1989 y 1992), D. Navarro (1995), D. Oller (1994). Pozuelo Yvancos (1994a) ,C. Reis (1995). G. Reyes (1995 y 1997), C. Segre (1985b), D. Villanueva (1992) y M. Rubio Marín: “Constituyentes materiales: texto y esquema textual” (1991: 121-144).

[326] Cf. V. Salvador “Un programa de investigació per a una teoria del poema”, (1984: 59-71).

[327] Anotemos sin embargo que C. Bousoño, en la década de los años setenta, se constituía como un precedente en la teoría literaria hispánica. El concepto de poesía en Carlos Bousoño se organiza en torno a su planteamiento de la poesía como ‘*comunicación*’. Bousoño sostiene que la poesía *‘comunica’*: **“(...) el conocimiento de un contenido psíquico tal como un contenido psíquico es en**

sustentará nuestro análisis de la Modalización lírica es un objeto de estudio, hoy por hoy, tan difícil de delimitar que, metodológicamente, es imprescindible optar por un modelo mínimo, modelo que nos permita una correcta y escueta descripción de los procesos lingüísticos y comunicativos[328]. La complejidad del modelo textual sólo es observable y puede estudiarse, desde un punto de vista tipológico, mediante una parcelación estratégica. Tal y como señalan J.-M. Adam y F. Revaz:

> **"Las tipologías enunciativas establecidas con frecuencia por los lingüistas (Benveniste, 1966, Weinrich, 1973, Simonin-Grumbach 1975) son desde luego pertinentes en un nivel muy preciso de la textualidad (...) Los planos de organización enunciativo y secuencial son complementarios, sin que ninguno de ellos pueda constituir por sí solo una base de tipología susceptible de dar cuenta íntegramente de todos los aspectos de la textualidad y de todas las clases de textos."** (1996: 12)

Por tanto, asumiremos las aportaciones de la consideración tradicional del *Aspecto* o la *Focalización* narrativos; y para caracterizar la Modalización lírica, partiremos de su inclusión en un modelo textual. Para ello recuperaremos algunos núcleos centrales asumidos a lo largo de nuestro programa de investigación. En primer lugar, asumiremos la presentación del discurso poético en función de los roles enunciativos que hemos examinado, desde el planteamiento de que la enunciación era un acto, asimilable a un programa discursivo que tuviera en consideración tres 'actantes': $\mathbf{S^1}$ - Sujeto enunciante: Enunciador; $\mathbf{S^2}$ - Beneficiario del enunciado: Enunciatario; **O** -Objeto: Enunciado. En nuestro caso, el texto poético o poema; **H** - Proceso de la enunciación; todo ello desarrollado -teniendo en cuenta nuestras apreciaciones específicas en torno a la estructura comunicativa literaria-, bajo una fórmula mínima del tipo:

$$\mathbf{H\ \{S^1 \text{-----}> S^2 \cap O\}}$$

El texto (O), desde su inclusión en un sistema enunciativo como el diseñado arriba, puede ser explicado (elegimos una formalización paralela a la de los planteamientos del profesor López-Casanova 1994), a partir de dos estrategias o planos de organización principales:

---

la vida real. O sea, de un contenido psíquico que en la vida real se ofrece como algo individual, como un todo particular, síntesis intuitiva, única, de la conceptual-sensorial-afectiva." (1970: 19-20). La denominada '*Ley intrínseca'* de la poesía procedía a explicar los poemas en función de los procedimientos retóricos que operaban en él. Además de los procesos de figuración y/o metaforización, todos ellos de naturaleza semántica, (imágenes, visiones y símbolos), destaca su consideración de las 'superposiciones'(1970: cap. XII): metafóricas, temporales, espaciales, situacionales y significacionales. Se trata de un complejo procedimiento de figuración retórica mediante el que el texto poemático es explicado en función de las figuras que operan en su textualidad. Ver Bousoño (1970): "Cap. I.-El poema como comunicación", pp. 17-49, t. I de su Teoría de la expresión poética. Remitimos a un análisis más detallado en A. Domínguez Rey (1987a): "Carlos Bousoño", pp. 184 y ss.

[328] Ver la interesante reflexión que alrededor del lenguaje, la teoría lingüística y la textualidad lleva a cabo en E. Bernárdez (1982): "Capítulo 3.-El concepto de texto" y "Capítulo 5.-Modelos de lingüística textual", y (1995).

a) Plano de la textualidad (proceso de representación)

y b) Plano de la organización pragmática (proceso de figuración).

A) **Plano de la textualidad**.

Se aproximaría a lo que el profesor López-Casanova denomina Plano (o proceso) de la representación[329] y estaría conformado por tres estrategias:

A1.-Textura (micro y macrolingüística):

-Frástica (iría desde el Fonema al Sintagma, o mejor desde el análisis de las figuras tónicas, gramaticales a las léxico-semánticas)[330].

-Transfrástica (abordaría desde el uso de enlaces hasta los sistemas de puntuación y segmentación gráficos: el relieve grafémico, la ideografía lírica, los hipogramas, los espacios en blanco[331] y sangrados, etc.).

A2.-Estructura de la composición (secuencial / retórica), donde entrarían subcategorías tales como el tema, la estructura climática, los modelos compositivos y los indicadores poemáticos, etc.

A3.-Cohesión semántica[332] (análisis de los mundos ficcionales: IFR y EFR).

B) Plano de la organización pragmática.

Correspondería al complejo proceso de la 'discursivización', cambiante según los géneros o tipos textuales abordados, y correspondería a la Modalización lírica en el caso del discurso poético. Viene a coincidir con el plano de la figuración en el modelo textual propuesto por el profesor López-Casanova (1994). Incluiría todos los mecanismos de enunciación e intención ilocutiva y comunicativa: a) Mecanismos de enunciación (Modalización), y b) Intención ilocutiva y comunicativa (Contextualización).

---

[329] Ver ahora la aproximación de A. López-Casanova (1997).

[330] En las figuras gramaticales, serían susceptibles de consideración: los emparejamientos, el dinamismo expresivo y los conjuntos semejantes (paralelismo y correlación). En las figuras tónicas, la función rítmica y la instrumentación fónica y versal. Dentro de las figuras léxico-semánticas, todos los procesos relativos a la imagen. Remitimos al enriquecedor *'Esquema metodológico'* propuesto por el profesor López-Casanova (1994: 145-146). Puede completarse con el añadido de nuevos procedimientos figurativos para examinar. Cf. M. Beuchot (1980); C. Bousoño (1977, 1979a y1981a); J. P. Buxó (1983); J. Cohen (1966, 1970 y 1979); J. Dubois et alteri (1970b); P. Kuentz (1970); P. Fontanier (1968); J. M. Klinkenberg (1981); P. Kuentz (1970); L. López Grigera (1989) y P. Minguet (1980); con una recopilación reciente del listado de figuras retóricas en B. Mortara Garavelli (1988), versión española de 1991 .

[331] Así, por ejemplo, G. Videla (1971) nos recuerda que "**En los autores ultraístas encontramos en primer lugar una disposición tipográfica moderada, que consiste en reemplazar la puntuación (suprimida casi siempre en sus poemas), por blancos y espacios o por versos escalonados. La disposición de las palabras tiene casi siempre una función expresiva..."** (114)

[332] Ver M. Stubbs (1983), J. Lyons (1981), Acero (1982) y J. Hierro S. Pescador (1986), que pueden completarse incluso con planteamientos didácticos adaptados a la enseñanza de la lengua y la literatura en D. Cassany (1990) y (1994).Para concretar una aproximación literaria J.P. Buxó (1981) y (1983), F. Gómez Redondo (1994), y T.A.V. Dijk (1977a y 1979).

El caso del discurso poético se configura como especialmente interesante, en cuanto que un poema puede ser argumentativo, narrativo[333] o descriptivo; puede adoptar formas fijas que corresponden a una composición codificada (tipos textuales tales como el soneto, la balada, la égloga, etc.) o formas de segmentación no codificadas (valga el caso de los poemas visuales característicos de las vanguardias históricas). Cada tipo de texto es susceptible de incardinarse en una determinada tipología discursiva y genérica de orden superior conocida. Podemos comprobar cómo determinadas instituciones sociales de corte histórico producen determinados ***géneros del discurso***, con tipos de texto tales como, por ejemplo:

A) La institución religiosa: la oración, la parábola, la bendición, el sermón, la hagiografía, los cuales pueden ser apropiados por -o 'usurpados' desde- otros géneros. Sería el caso, por ejemplo, de la novela de Miguel Delibes Parábola del náufrago. En la poesía de José María Valverde, de marcado cariz religioso, encontramos composiciones tituladas: *Oración por nosotros los poetas, Salmo de la tierra y el hombre, Bendición de la lluvia, De una vida de santo, Himno para gloriar a mi esposa* o *Profecía sobre el buen vecino*...por citar sólo algunos ejemplos significativos[334] donde el título de los textos enmarca la composición al apropiarse de una tipología que no pertenece a los discursos artísticos, sino a los discursos generados en el interior de la institución religiosa.

B) La institución periodística: editorial, reportaje, suceso, crónica, etc. De modo que la utilización de estos tipos de texto, aunque con una intención comunicativa distinta de la habitual ya supone una determinada pragmatización de la obra artística.

Junto a los grandes 'géneros' históricos, como la tragedia, la epopeya, la novela, etc., relativamente estables en una cultura determinada, existen otros más restringidos y sometidos a profundas variaciones históricas[335]. Es el caso de tipos de texto como la *égloga*. Compárese, como ejemplo, una de las Églogas de Garcilaso con las propuestas por Luis Cernuda (en Égloga, Elegía, Oda[336]), Vicent Andrés Estellés ('El primer llibre de les èglogues"[337]) o Luis García Montero ("Égloga de los

[333] Remitimos al interesantísimo análisis de la estructura de la composición de un poema de Antonio Machado por parte de Adam y Revaz (1996): "La estructura de la composición en los textos" (1996: 14 y ss.) donde un 'sencillo' poema es sometido al análisis de sus componentes narrativos.

[334] Citamos por José Mª Valverde, Poesías reunidas (hasta 1960), Madrid, Ediciones Giner. Pueden encontrarse ejemplos en casi todos los poetas de la historia literaria. Es el caso de José Ángel Valente con poemas como "Rapsodia vigésimosegunda", "Discurso del método" o "Undécimo sermón" , donde además el lector tiene la plena seguridad de que no va a encontrarse con el tipo de texto adelantado por el título poemático. Cf. J.A. Valente, Entrada en materia, Madrid, Cátedra, 1985.

[335] C. Brooke-Rose (1981), Domínguez Caparrós (1987), García Berrio / Huerta Calvo (1995), Huerta Calvo (1984) y la recopilación fundamental de Garrido Gallardo (1988).

[336] Citamos por L. Cernuda, La Realidad y el Deseo, México, F.C.E., 1958.

[337] Utilizamos la edición de V. A. Estellés, Recomane tenebres, Obra completa 1, Eliseu Climent editor, València, 1982 (3a. ed.).

dos rascacielos"[338]); y resulta sorprendente la disparidad textual e intencional a pesar de la titulación poemática. Todo texto se ubica en un proceso de interacción social, y además un género o subgénero histórico de discurso, con una determinada intención comunicativa que puede ser medida y/o analizada (determinada) a partir de las funciones del lenguaje y de la teoría de los actos de habla (si se valora la categoría del Productor o Emisor del texto); o bien desde las categorías que examinábamos en las estrategias del lector desde la recepción[339].

3.1.3 El proceso de la Modalización lírica

La **Modalización**, en un sentido general, puede ser entendida como un proceso discursivo de despliegue textual de una serie de estrategias y categorías, de naturaleza pragmática y semántica, que tienen lugar en el acto de la enunciación. Dentro de ese extenso ámbito de la modalización, la modalización lírica se configura como un complejo proceso discursivo con una doble dimensión:

a) *pragmática* que apunta hacia las relaciones entre el hablante lírico y el lector,

y b) *semántica*, que afecta a las relaciones del hablante lírico con el enunciado.

De tal modo, la modalización se convierte en uno de los mecanismos macrodiscursivos fundamentales de coherencia y cohesión dado que sus formantes afectan a multitud de elementos y niveles del discurso. S. Renard (1993) distingue hasta tres tipos de Modalización: modalización enunciativa, narrativa y textual. El modelo primario formalizado de Modalización lo encontramos en Oleza (1983: 269-271), done el proceso de la "Modalización" afecta al Punto de vista, el Espacio y el Tiempo (entendidos como categorías enunciativas). Allí, cada Modalidad particular asocia: a) un Punto de vista, b) una relación de Espacialidad y c) una relación de Temporalidad; a esta relación representada mediante diagramas arbóreos se le puede aplicar el principio de "*recursividad*". Como señala J. Oleza:

> **"Con la aplicación del principio recursivo esta gramática de la modalización narrativa se abre al movimiento de las perspectivas del relato, a sus cambios y multiplicaciones, y es capaz de adaptarse a la poderosa ley de la relatividad de las modalizaciones que rige la novela moderna."** (Oleza 1983: 271)

---

[338] L. García Montero "Égloga de los dos rascacielos", pp. 115-123, pertenece al poemario Rimado de ciudad (1981-1993), que encontramos recogido en L. García Montero, Además, Madrid, Hiperión, 1994.

[339] Resultan fundamentales las acotaciones realizadas por H.R. Jauss en su artículo de (1975). En efecto, la recepción del discurso poético a través de sus textos no puede ser independiente de lo que K. Stierle caracteriza como "recepción cuasipragmática de los textos de ficción" (1975: 108 y ss.):

"(...) la historia de los efectos tiene necesidad de una teoría formal complementaria de la recepción, que funde sus perspectivas en el concepto mismo de la ficcionalidad." (1975: 109)

Encontramos una definición completa del fenómeno de la modalización narrativa en S. Renard:

> **"Denominamos modalización narrativa a la forma de presentación de los contenidos de una historia a través del discurso que la relata, lo que implica una serie de factores estructurados según corresponde al acto de enunciación figurado: la identificación de un narrador y un narratario (figurados o no) y los elementos que se derivan de su situación relativa al contenido del enunciado (la historia relatada), lo que implica mucho más que el concepto tradicional de punto de vista, pues abarca la concepción temporal y espacial de la distancia (...) "** (1993: 6)

Paralelamente, podríamos definir la Modalización lírica como el mecanismo enunciativo de la discursivización en el discurso poético. Nuestra investigación parte de ese especial diseño de la estructura comunicativa, desde la consideración de un sencillo y operativo (que no quiere ser exclusivo ni excluyente) modelo textual. La Retórica clásica distinguía ya entre la fábula y la fabulación, entre los acontecimientos contados y el proceso de la narración. Tal y como hemos señalado en páginas anteriores, el concepto tradicional de punto de vista contemplaba sólo cómo el Narrador veía a los personajes dentro del conjunto de la fábula. El punto de vista[340], en la conceptualización tradicional, medía sólo la relación semántica de un elemento del conjunto de la fabulación (el Narrador) con los elementos del conjunto de la Fábula (los personajes). El concepto de fabulación narrativa tiene su correlato en el de la modalización lírica. De igual modo que en la fabulación narrativa no sólo tenemos un Narrador, sino toda una instancia de narrar o función narratorial, del mismo modo, en el discurso poético sería posible hablar de un proceso discursivo de modalización lírica[341]. En efecto, la narración no sólo comporta una **mirada** (concepto tradicional de '*punto de vista'*), y el discurso poético no sólo comporta una **voz** (concepto tradicional de '*actitud lírica'*). La modalización es una articulación teórica de naturaleza discursiva, ubicada en el complejo mecanismo de la enunciación lingüística, que pretende explicar y regular la relación entre la historia y la fábula, entre el enunciado y la enunciación. Tal y como planteaba Juan Oleza:

> **"El discurso es así el mecanismo de organización de una materia, cualquiera que ésta sea y cualquiera que sea el sistema de 'langue' -en su sentido más general-, del que depende. Este mecanismo es doble: a la vez transitivo y reflexivo. Por su aspecto transitivo el discurso se aplica en una materia, a la que asume como su objeto, al hacerlo, la transforma en**

[340] Ver O. Tacca (1973), M. Bal (1985) y muy especialmente J. Oleza (1981) y (1983).

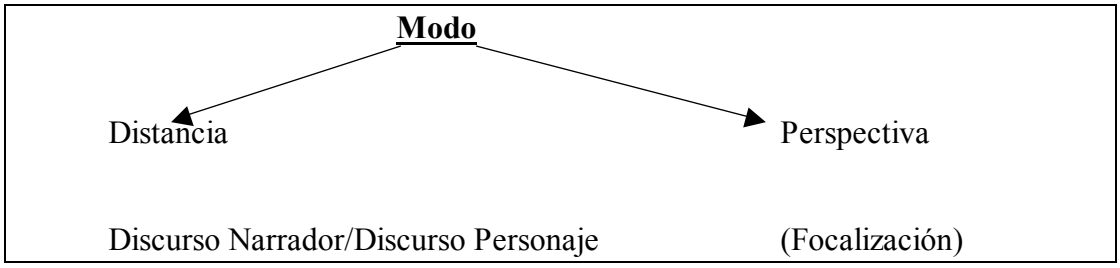
[341] Para el análisis de la modalización del discurso narrativo, es indispensable la aportación de J. Oleza en sus trabajos de 1979a, 1979b y1985. Encontramos también el concepto de "modalización enunciativa" en Lozano et alteri (1982): "Por modalización enunciativa entendemos aquí todo aquello que en el texto indica una actitud del sujeto respecto a lo que enuncia, tanto a través del modo verbal, la construcción sintáctica (como en las interrogaciones) o los lexemas (sustantivos, adjetivos, verbos o adverbios) afectivos o evaluativos." (P. 104). Encontramos ya documentado el término "Modalización" en W. Abraham (1974) sobre una referencia de Weinrich (1970: 49) que no hemos podido localizar.

una secuencia más o menos compleja, dotada de sentido y unidad: esto es, en una gran unidad sintagmática, algorítmica y simbólica. Pero, a la vez y por su aspecto reflexivo, el discurso opera sobre sí mismo, incluyéndose en esa gran unidad sintagmática y asimilando sus caracteres algorítmicos y simbólicos, y simultáneamente se aparta de dicho gran sintagma, y refiere o remite a las llamadas 'instancias del discurso', esto es, al acto único e irrepetible por el cual un individuo (locutor) se apropia de un sistema de otros individuos (alocutarios)." (1979: 112-113)

La actividad del narrador (o de su equivalente en el discurso poético, el hablante lírico) es administrar un tiempo, elegir una perspectiva, optar por una modalidad discursiva (diálogo, monólogo, narración pura, descripción, etc.) y asumir una voz y una determinada forma de representación y figuración textuales. Generalmente la categoría del discurso narrativo se ha venido articulando a través de una subcategorización que incluía formantes tales como: a) el aspecto, focalización o manera en que la historia es percibida por el narrador; b) el modo o tipo de discurso utilizado por el narrador; c) la voz o registro verbal de la enunciación de la historia; y d) el tiempo y espacio y sus relaciones. La *perspectiva* (foco o aspecto) es posiblemente la estrategia fundamental de la estructura narrativa, y a ella ha dedicado sus investigaciones buena parte de la teoría y crítica contemporáneas, especialmente desde el Estructuralismo[342]. El aspecto o focalización en el discurso narrativo ha venido siendo caracterizado desde la pregunta: *¿quién ve y desde dónde lo acontecido en el* texto?. Aunque la consideración de una gramática del punto de vista, en el postestructuralismo, ha generado aproximaciones más completas y enriquecedoras, como es el caso de la realizada por el profesor J. Oleza[343]. La última aportación de S. Renard (1983) nos ofrece una distinción operativa entre los conceptos de Modalización Narrativa, Modalización Textual y Modalización Enunciativa. S. Renard parte de la crítica a los conceptos de Genette de Voz y Perspectiva, desde su esquematización:

[342] Remito a trabajos colectivos tan significativos como VV.AA. (1970), VV.AA. (1976) que se podrían completar con R. Barthes (1966a y 1966b). Ver también los análisis del estructuralismo francés en torno al discurso narrativo, con sus frutos en la tradición filológica española: D. Villanueva (1977 y 1992); T. Albadalejo Mayordomo (1989); M. Cruz Rodríguez (1986); López Casanova/Alonso (1982) y S. Chatman (1974 y 1978). Es imprescindible señalar las aproximaciones de Uspenskij (1967 y 1972) en donde aborda una '*poética de la composición'* en la que elemento central sería el concepto de 'perspectiva'. El problema de la focalización narrativa ha tenido también profuso desarrollo en T. Todorov (1972, 1974 y 1978) y G. Genette (1966b, 1970, 1972 y 1982).

[343] Ver la complementación de sus diversas aproximaciones en J Oleza 1979a, 1979b, 1981 y 1983.



Renard propone sustituir el concepto de Modo por el de Modalización narrativa, que incluiría: (i) el punto de vista (organizado en torno a seis categorías semánticas que regularían las relaciones entre el Narrador y la materia narrada), (ii) las categorías del Narrador y del Narratario, y (iii) las relaciones espacio-temporales. Su aportación fundamental se centra en la categoría del Narratario[344]. Los cambios de modalización narrativa vendrían marcados/generados por los cambios en la figura del narrador. S. Renard procede a una distinción operativa entre Modalización textual (mecanismo enunciativo que puede estar integrado por varios relatos) y Modalización narrativa (que corresponde a la actuación de un único narrador). Tras una crítica al concepto de "autor implícito" desarrollado por W.C. Booth (1961) y posteriormente reformulado por Pozuelo Yvancos (1989 y 1994b), Renard propone otra figura operativa, la del "autor o escritor figurado" (1993: 16) dejando bien claro que:

> "**El concepto de modalización textual no se entiende, en todo caso, como vinculado a la noción de autor implícito, sino que más bien pretende sustituirla. El conjunto de los mecanismos que, en el texto de ficción narrativa, configuran la presentación de los materiales (historia narrada) distribuyéndolos en uno o varios relatos, correspondientes a distintas voces, y desde una mayor o menor proximidad moral, espacial, temporal, etc., pueden definirse como la modalización textual de la obra."** (1993: 17)

Partíamos de la consideración del discurso literario como un tipo de comunicación aplazada, tal y como señala Lázaro Carreter (1987a y 1987b), donde el Autor y el Lector reales se encuentran *'in absentia'* a través de sus correlatos textuales, entendidos como estrategias discursivas, el Autor literario y Lector Modelo[345] (o Implícito). La interacción se refiere a un contexto comunicativo en

[344] Remitimos a su artículo fundamental S. Renard (1983), que este trabajo completa: "**La cuestión del narratario, definida por Genette muy brevemente como un apéndice dentro del apartado de la voz y desarrollada poco después por Prince (1973) es en nuestra concepción un elemento integrante de la modalización narrativa, aunque con un rango jerárquico siempre subordinado al narrador (...)"** (1993: 9).

[345] Adoptamos como una tesis de principio la historicidad del juicio estético y la mutabilidad del objeto literario. Y asumimos el concepto de competencia literaria del lector, a partir de la sistematización de Jauss [1977[(texto/efecto/lector) con la consiguiente diferenciación entre lector implícito y lector explícito. En esa concepción de lector implícito era fundamental la aportación de W. Iser, aunque con la reserva de no incluir en él el texto y aún el lector empírico. De ahí las correcciones de Eco en su Lector Modelo (1979), aunque elimina, desde su punto de vista, la necesidad de una dimensión

curso, a la intersubjetividad que se va constituyendo a través de la lectura y que resulta de la cooperación entre las estrategias de producción y recepción del texto. Estas estrategias operan a caballo entre **Enunciación** y **Enunciado**, y conforman lo que explicaremos como un *sistema de modalización*. Uno de los requisitos indispensables, como señalaba W. Iser para la Estética de la Recepción, es la configuración de un modelo textual que nos permita cotejar nuestros planteamientos teóricos con una ejemplificación razonada desde los mismos textos poéticos. Para ello, partiremos del establecimiento de un doble proceso, siguiendo al profesor López-Casanova (1994), dentro de la construcción del discurso poético. Estos planos o estratos, serían:

(a) un proceso de representación,

y (b) un proceso de figuración.

Ambos funcionarían en íntima interacción en la descripción del funcionamiento del discurso poético. Utilizamos la categorización de los elementos y formantes de esos dos planos para ubicar nuestro concepto de ***'Modalización'***.

La **modalización en el discurso poético o modalización lírica**[346] sería el mecanismo de discursivización que caracteriza al discurso poético y que intenta aprehender tanto las relaciones entre el hablante lírico y el lector ficticio, como las del hablante lírico con el enunciado. En realidad, la modalización lírica viene a englobar el proceso de estrategias del autor en el que incluiríamos la presencia de dicho hablante lírico. La modalización en el discurso poético estaría comprendida por tres estrategias o perspectivas complementarias: la actitud lírica, la temporalización y la espacialización. En su conjunto, forman lo que denominaremos un Sistema Modalizador, o sistema de modalización. Pueden ser constantes o variables a lo largo del poema (si consideramos la perspectiva del microtexto) o del poemario (si son

pragmática específica de la semiótica. En nuestro caso, esa interacción diádica, que en el habla cotidiana se produce entre los dos polos del discurso, tiene una caracterización específica, pues no se realiza en la realidad del mismo modo que en el discurso poético (y, por extensión, literario) tal y como planteábamos en nuestro capítulo "II.-El estatuto comunicativo del poema". Como señala Lázaro Carreter, la comunicación del Autor es centrífuga, pluridireccional, de receptor anónimo y universal, y ubicada en un espacio utópico y un tiempo ucrónico. Por contra, el receptor tiene la iniciativa del contacto en un contexto no compartido (Lázaro 1987b).

[346] Es evidente que utilizamos el término "modalización" en una acepción distinta de K. Stierle (1975: 94 y ss). Allí encontramos la siguiente explicación: "Por encima de la constitución de las proposiciones y de su perspectivización, la función controladora de la lengua se extiende a su modalización; es decir, la vinculación de la proposición -constituida y perspectivizada mediante control lingüístico-, a un estado de hechos que hay que suponer. El carácter de esta vinculación es de importancia decisiva para la especial cualidad pragmática del texto; es decir, para su carácter en cuanto acto de lenguaje. Las diferenciaciones elementales en el sistema de actos de lenguaje están fundadas en la diversidad de vinculación entre la proposición y el estado de hechos" (Stierle 1975: 94-5). K. Stierle entiende por modalización un proceso de control pragmático lingüístico que vincula las proposiciones en cuanto actos de lenguaje con el esquema de pertinencia global del acto comunicativo al que pertenece, y que en la serie de los textos literarios él identifica con la referencia al género literario (1975: 96).

consideradas desde la perspectiva del macrotexto[347]). Cada una de estas estrategias despliega a su vez un complejo sistema de posibilidades que, caracterizado en su conjunto para un texto poemático concreto, podemos denominar su "*sistema de modalización*". Este sistema de modalización puede ofrecer dos alternativas básicas: modalización constante y modalización variable. La modalización constante viene caracterizada por la existencia de un único e invariable sistema de modalización lírica a lo largo del poema. Es frecuente encontrarlo en poemas breves, de tono 'minimalista', muy cultivados en la poesía postcontemporánea. Valga un sencillo ejemplo perteneciente al breve y estremecedor poema "Los padres" de César Simón:

"Cuando os recuerdo, ¿dónde

podría ya encontraros

sino en mí mismo,

en mí, donde aún os siento?

Todavía vivís porque yo vivo.

Cuando yo ya no sea, no seremos."

(De Templo sin dioses, Madrid, Visor, 1997, p. 74)

Como vemos, todo el poema se articula a través de una actitud lírica de apóstrofe a un "vosotros" familiar identificado desde el umbral del título, la dramática pregunta a los padres cuya existencia (¿aún viven o ya han muerto...?) se nos oculta de modo misterioso, y configura un motivo secundario de apoyo, para culminar en el final climático, conclusivo que resume la trágica condición temporal del ser humano. Se trataría de un sencillo caso de Modalización constante.

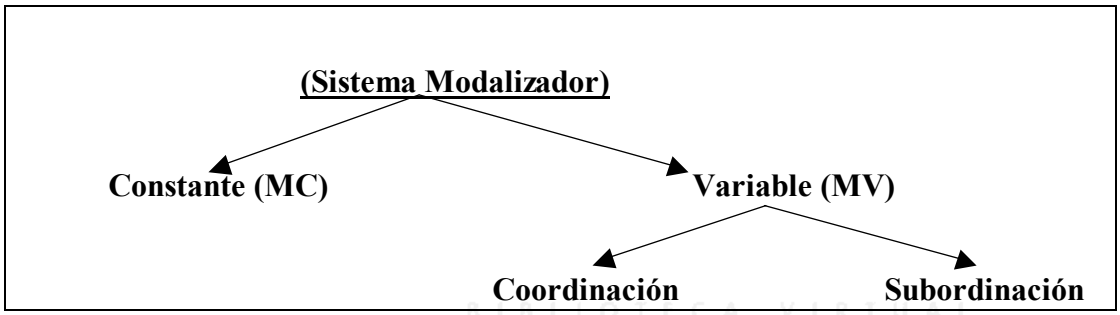
El caso de la modalización variable se caracteriza por presentar variaciones (una o más...) en el sistema modalizador del poema. Estas variantes surgen habitualmente del cambio de actitud lírica (canción, apóstrofe o canción), o bien de algún cambio en el marco enunciativo correspondiente a los procesos que caracterizaremos como Espacialización y Temporalización. Además, en el caso de la modalización variable, podemos diseñar una gramática elemental con dos posibilidades: coordinación y subordinación. Se tratará de coordinación cuando se unan de manera lineal, sin supeditarse el uno al otro, dos procesos o más de modalización en un mismo poema. La subordinación contemplará la posibilidad de la "recursividad", los casos en que una modalización se incruste dentro de otra principal. La modalización lírica debe incluirse en un proceso general de caracterización del discurso literario, y en un modelo explicativo de texto lírico[348]. La

[347] Ver C. Segre : "Macrotexto" (1985: 47-49).

[348] Pese a que escasean en la teoría y crítica literarias los modelos teóricos y explicativos en torno al texto poético, en el caso de C. Bousoño, como hemos señalado más arriba, encontramos toda una explicación del proceso textual. La primera ley que define la poesía para Carlos Bousoño (1970) es la "ley intrínseca", la cual está caracterizada por una compleja serie de procedimientos retóricos: -desplazamientos calificativos (cap. VI), -signos de indicio y las técnicas de engaño/ desengaño (cap. VII), -imagen tradicional e imagen visionaria (c. VIII), -visión (IX), -símbolo: simple y continuado

virtualidad de la modalización variable se configura como la estrategia habitual de la poesía española posterior al Modernismo y caracteriza sobre todo a una serie de poetas y procedimientos que pasaremos a examinar desde poemas 'ejemplares' en las páginas siguientes. Según una elemental distribución tendríamos este esquema:

Modalización lírica (M)



Dado que, como señalan J. Oleza (1983) y S. Renard (1983 y 1993) es necesario prever, en la formalización, los casos de cambios en la modalización, especialmente para el caso de la narrativa, tal y como viene caracterizando a la novela moderna, estableceremos una hipótesis que nos permita garantizar el recurso de la iterabilidad en nuestro sistema de la modalización poética. Así, la Modalización constante (MC) podría responder a una fórmula del tipo:

$M^1=AL^1+E^1+T^1$.

La Modalización variable (MV) puede presentar básicamente dos posibilidades, la coordinación y la subordinación, según que los distintos sistemas modalizadores presentes en el texto poético sean sistemas independientes y se sucedan linealmente (coordinación), o mediante el recurso a la iterabilidad de los sistemas semiológicos, se incruste un sistema modalizador en otro (subordinación):

Coordinación$=M^1+M^2+M^3+ \dots M^n$

Subordinación$=M^1 (M^2 (M^3 \dots M^n))$

Se trata de una formulación mínima y básica que podría presentar una gran complejidad, según si los distintos sistemas modalizadores quedasen definitivamente interrumpidos o se recuperasen e intercalasen, tal y como sucede en el ejemplo de José Hierro que examinamos más adelante. Cada uno de estos sistemas modalizadores se definiría a su vez por el desarrollo de su categorización correspondiente:

(X), -superposiciones (XII): a) metafórica, b) temporal, c) espacial, d) situacional y e) significacional, -dinamismo expresivo, rupturas de sistema y otros procedimientos. Todo ellos son procedimientos retóricos operados desde el lenguaje de la poesía y que configurarían esa primera ley "intrínseca" del lenguaje poético.

$M^1=AL^1 + E^1 + T^1$ ---------- $M^n = AL^n + E^n + T^n$

Hemos de tener en cuenta que la configuración de un sistema modalizador puede afectar desde la configuración de un simple poema, hasta la articulación de todo un macrotexto poemático. De tal modo, nuestro análisis textual puede abarcar desde un sencillo poema hasta un poemario completo donde se pueda analizar la presencia y utilización de unos determinados sistemas modalizadores, que puedan llegar incluso a caracterizar a un autor (caso de las técnicas del pudor afectivo en Antonio Machado) o a un grupo poético (caso de las técnicas de objetivación y distanciamiento con respecto al lector en los Novísimos). Valga el sencillo ejemplo de Vicente Huidobro en Altazor[349]. En realidad, todo macrotexto poemático presenta un proceso de modalización global que, sin embargo, no ha merecido hasta la actualidad más que aproximaciones parciales. Como vemos, la *modalización*[350] es un complejo sistema de funciones discursivas que no afecta únicamente al modo verbal o a la actitud del sujeto (generalmente identificada con alguna de las funciones del lenguaje en la tradición teórica que venimos estudiando), sino que ha de conectarse también con el tipo de acto de habla (o de discurso) y su fuerza ilocutiva. La *modalización* no afecta únicamente a las marcas que el sujeto de la enunciación inscribe/realiza en el enunciado, sino que supone el enmarcamiento de todo el proceso de discursivización lírica desde la hipótesis del proceso de fictivización de todo discurso literario. Para esta consideración del discurso literario como actividad es necesario partir de dos principios básicos:

[349] Citamos por V. Huidobro Altazor/ Temblor de cielo, Madrid, Cátedra, 1981. Remitimos a la excelente "Introducción" de René de Costa, donde da cuenta de la génesis del proyecto editorial de Altazor, y nos ofrece una interpretación del "desdoblamiento" poético del sujeto de la enunciación en el poemario, pp. 24-38, quien nos da cuenta de la dificultad de ofrecer una interpretación globalizadora sobre tan compleja estructura discursiva: (...) Numerosos aspectos biográficos, generacionales y culturales fueron identificados como impulsores de esta angustiosa caída (...) Pero el aspecto má singular del poema no es este conglomerado de tópicos, sino su tratamiento disperso en un poema largo, que es en esencia un prolongado diálogo lírico del poeta consigo mismo, diálogo angustiado y vacilante que trasciende el ajustado discurso profético de la poesía hispánica de su época" (pág. 26).

[350] Queremos dejar constancia de nuestro uso y empleo totalmente diferenciado del vocablo "modalización" del reseñado por L. Acosta (1989: 210) en su referencia a la utilización del mismo término llevada a cabo por K. Stierle: **"Una vez que se han constituido los significados tiene lugar lo que Stierle llama modalización, o lo que es lo mismo, la asignación de los significados ya constituidos a un acontecer que, como es lógico, no puede realizarse de manera irrefleja, puesto que la diferenciación que tiene lugar en el sistema de los actos lingüísticos se fundamenta en la asignación de significados al acontecer circunstancial." (p. 210). Partimos para la delimitación del concepto de "modalización lírica" de dos aportaciones básicas: el concepto de "modalización narrativa" aportado por el profesor J. Oleza (1979a, 1979b y 1981); y el examen de las actitudes líricas con las últimas aportaciones del profesor A. López-Casanova (1982, 1994 y 1997).**

1) El enmarcamiento del texto (enunciado) en una situación de comunicación (enunciación).

2) El reconocimiento de las marcas del acto de enunciación, que resultaría de una combinación entre los análisis sobre la performatividad (teoría de los actos de habla) y sobre la subjetividad en el lenguaje.

En todo caso, nuestra unidad metodológica de análisis debe ser el texto poemático (o *enunciado poemático*, entendido desde la perspectiva epistemológica del análisis del discurso) concebido como macro-acto de habla, o mejor, macro-acto discursivo[351], teniendo en cuenta que este acto debe completarse necesariamente con las condiciones de su recepción, tanto sobre el lector implícito como el explícito (tal y como las hemos visto explicitadas en nuestro análisis de las figuras del lector) tal como hemos venido exponiendo, y considerado como una inscripción del acto de discurso que constituye la enunciación mediante el sistema de la modalización lírica. Si utilizamos una representación gráfica ya clásica tendríamos[352]:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[351] Aunque la macroestructura está en estrecha relación con la macroestructura semántica, Van Dijk (1977a y 1977b) señala que la coherencia pragmática, o global, es una operación que viene asignada por el lector, y pertenece a la comprensión e interpretación que el lector hace del texto. Como hemos visto en Eco (1976a y 1979), para que el texto funcione -signifique- es necesaria la cooperación del lector. Sin embargo, tal cooperación entre texto y lector, no es llevada a cabo por sujetos individuales, sino por estrategias discursivas. En este sentido, todo texto comporta también una imagen de lector, un lector implícito. Es más, todo texto selecciona su público. Para una visión global del concepto de "texto" conviene que establecer la pertinencia de su delimitación del concepto de "discurso". Tal y como nos recuerdan Greimas y Courtés (1979), el texto -entendido como enunciado- se opone al de discurso. Remitimos al lector a la lectura de ambas entradas en su diccionario citado arriba. Resulta también indispensable el manejo de los diccionarios de Ducrot/ Todorov (1972) y T. Lewandoski (1982), que han venido a complementar el clásico de F. Lázaro Carreter (1953). El proceso semiótico se nos representa como un conjunto de prácticas discursivas, lingüísticas y no lingüísticas, tal y como señalan Greimas y Courtés: "Considerando sólo las prácticas discursivas, el discurso sería el objeto de saber perseguido por la lingüística discursiva. En este sentido, es sinónimo de texto..." (126). Para completar este diseño terminológico, ver la aproximación de J. Talens "El espacio textual. Tesis sobre la noción de texto" (); J. Lozano et alteri (1982), en especial el "Cap. I.-El texto", pp. 15-55, donde aparecen diseñadas las concepciones bajtinianas del texto/discurso como forma de intercambio e interacción entre los participantes en el acto de comunicación. Para nuestras consideraciones resultan fundamentales las posiciones de Lotman (1970), J. Fishmann (1972) y M.A.K. Halliday (1978) en torno a la naturaleza sociosemántica del lenguaje y del texto, que desarrollamos en páginas posteriores. Muy útil la sistematización de estos conceptos y el aparato crítico que aportan F. Chico Rico (1988) y C. González (1980 y 1981).

[352] Ver el tratamiento gráfico que recibe el tema de la enunciación en el discurso narrativo en U. Eco (1994: 26-31).

Enunciación enunciada

Enunciado enunciado

Hemos establecido en nuestro *'Capítulo I. El estatuto de la ficción: la comunicación literaria'*, que el texto literario configura un universo de naturaleza ficcional, que afectaría al modo de recepción de los textos narrativos, dramáticos o líricos. Al mismo tiempo, es posible señalar un principio de coherencia, tanto desde el punto de vista semántico, como desde el punto de vista técnico-compositivo. El texto literario debe ser entendido también como una entidad pluriestratificada desde el punto de vista del análisis metodológico, ya que los actos de discurso poético llegan a nuestras manos en forma de "textos" entendidos como inscripciones textuales efectuadas en un tiempo y espacio históricos y firmados por un *Autor*. Hemos de tener en cuenta además que frecuentemente los textos poéticos llegan a nuestras manos no en la sencilla forma de textos aislados o sueltos, sino enmarcados en una "unidad superior" a la que tradicionalmente se ha llamado 'obra literaria' y que la teoría y crítica post-estructuralistas han empezado a designar como "**macrotexto**"[353], esto es, en nuestro caso, *'macrotexto poético'*. Sería el caso de los textos poéticos reunidos como obra 'total' de poetas contemporáneos tales como Luis Cernuda (*La realidad y el deseo*), Jorge Guillén (*Cántico*) o Jaime Gil de Biedma (*Las personas del verbo*). Además de en este sentido extremo, es evidente que los poemas no llegan habitualmente a nosotros de forma aislada e individual (salvo casos excepcionales como, por ejemplo, la producción poética en 'hojas sueltas' que a lo largo de la década de los años noventa viene llevando a cabo en España la Federación de Editores Independientes de Valladolid -*La Federal*-), sino en forma de libros, entendidos como poemarios o conjuntos de poemas (más o menos organizados o articulados). Es el caso de libros de poemas fundamentales en la poesía española del siglo XX: Soledades. Galerías. Otros poemas de Antonio Machado, Poeta en Nueva

[353] Recojo la sencilla definición de C. Reis: "**Entendemos aquí por macrotexto el resultado de la agregación de varios textos, normalmente de idéntico carácter en términos de género, en una unidad más amplia, a la que se pretende atribuir cierta coherencia"** (1995: 25). Tengamos presente que C. Reis nos remite a las consideraciones de C. Segre (1985: 49), donde tiene en cuenta como elementos de coherencia del macrotexto: 1) la coordinación entre los textos reunidos; 2) el establecimiento de relaciones con el conjunto; y 3) el establecimiento de relaciones entre determinados textos dentro del orden de sucesión realizado. Tal y como señala C. Reis: "Las motivaciones que llevan a un escritor a reunir en un macrotexto un conjunto de textos (publicados o no anteriormente) son muy variadas, pero implican en principio un juicio crítico ejercido por él sobre esos textos: privilegiar ciertos textos, eliminar otros, ordenar los seleccionados, son actitudes que exigen una coherencia para el todo conseguido. En otros casos, el escritor procura concretizar un macrotexto de orden superior, el de la obra completa, establecida en función de un criterio específico -que es el criterio del escritor-, capaz de eliminar de ese conjunto composiciones o incluso obras anteriormente publicadas" (1995: 25)

York de Federico García Lorca, Hijos de la ira de Dámaso Alonso o Sombra del Paraíso de Vicente Aleixandre. Tenemos un caso ejemplar de macrotexto en la organización y edición de la obra poética de Jaime Gil de Biedma, la cual ha sido examinada en profundidad por la profesora A. Cabanilles (1989). En efecto, los distintos libros de poemas adquieren una nueva dimensión cuando se integran en una totalidad: **Las personas del verbo**. Tal macrotexto reorganiza, dentro de lo que podríamos denominar un Programa de Lectura, todos sus poemas sometidos ahora a un nuevo código de lectura, que modaliza a partir de una serie de géneros y de tipos de texto que el poeta aprovecha. Esta modalización viene enmarcada desde los géneros literarios, y responde fundamentalmente a dos modelos:

A) La **epístola**. Este tipo textual sirve como marco modalizador que contribuye a producir un efecto de realidad en el lector, ya que manifiesta una estructura enunciativa cerrada donde el lector es un mero "voyeur" del texto/representación que se ofrece ante sus ojos. Se trataría de características propias del modelo de la epístola moral según la profesora Cabanilles (1989: 139 y ss.), que ella entiende como coincidencias temáticas entre el modelo horaciano y el biedmaniano. En este caso el joven amigo horaciano es sustituido por lo que se nos plantea como aparente dedicatario de la obra poética, los *"compañeros de viaje"* de una empresa común. Cabanilles dice que es difícil ajustar "Poemas póstumos" a la estructura de epístola moral de **Las personas del verbo**:

> **"Las diferencias más sobresalientes serían la desaparición en el texto de las marcas de un narratario que el lector había identificado, hasta ahora, con los compañeros de viaje, aunque continúa estando presente la amistad, ha desaparecido totalmente la concepción de grupo(...)."** (1989: 141)

Según la profesora A. Cabanilles, hemos pasado de la búsqueda conjunta de la "verdad y el bien" a una empresa de salvación personal. Ya en **Moralidades** se había forzado al lector a situarse en el texto al estilo de Baudelaire y a abandonar su posición privilegiada de "voyeur". El único texto que podría considerarse epístola moral sería "Compañeros de viaje", si lo analizamos de forma aislada.

B) La **autobiografía**. Tal y como la define P. Lejeune (1975), nos encontramos ante una narración autodiegética, en la que el narrador coincide con el personaje principal. Sin embargo, sabemos que esta caracterización es insuficiente y poco adecuada para el discurso poético, en el sentido de que todos los poemas que presentasen la actitud lírica de canción podrían ser leídos como narraciones autodiegéticas[354].

[354] Según la interpretación de A. Cabanilles: **"Desde esta perspectiva Las personas del verbo no puede ser considerada como un enunciado performativo. Porque el decir no se ha convertido en hacer (...) El continuo subrayado de las instancias enunciativas, la utilización de enunciados lingüísticos del tipo "yo-tú", o la misma estructura narrativa de Las personas del verbo, aparecen ahora como un modo de producir un efecto, el de parecer verdadero. De ahí que cuando se hable de la poesía de Jaime Gil de Biedma se utilicen las denominaciones de "confesional" o de la experiencia, remitiendo a una representación de la verdad exterior, que**

En este sentido podemos valorar la afirmación de W. D. Mignolo en torno a la consideración y valoración empírica no sólo de los textos, sino de la estructuras discursivas[355] que se actualizan en ellos:

> **"Lo literario (...) es sólo un caso particular del texto: lo literario se define por un conjunto de motivaciones (normas) que hacen posible la producción y recuperación de textos en cuanto estructuras verbo-simbólicas en función cultural."** (1978: 57)

En la literatura contemporánea estos textos se nos ofrecen mayoritariamente como textos escritos, y en función de esa fijación escrita, el texto ha adquirido su naturaleza institucional de texto poético. Esa transmisión escrita (R. Baum 1987), bastante estable en toda la Modernidad considerada como edad cultural en un sentido amplio, ha incidido en la valoración de determinados componentes o formantes, concebidos en función de una situación comunicativa diferente de la comunicación oral[356]. Los poemas llegan a nuestras manos en forma de inscripciones textuales recogidas en poemarios (macrotextos con unos determinados grados de coherencia, adecuación, cohesión, etc.); llegan hasta nosotros como textos situados en un determinado contexto institucional de naturaleza tanto extra-verbal como verbal. En cuanto a su naturaleza extraverbal, cabría considerar el conjunto de circunstancias y acontecimientos, constituido por los coordenadas ideológicas, la cosmovisión, los posibles estilos de época, las dominantes de géneros, etc. Así lo explica C. Reis:

> **"Tiene sentido, por eso, considerar, como factor decisivo para la confirmación del estatuto de obra literaria asumido por un texto, su articulación con el contexto, entendiéndose por esa articulación cierta forma de dialogar con determinado escenario histórico y cultural."** (1995: 24)

De un modo más preciso, es posible establecer toda una serie de estrategias o niveles discursivos, como hemos sugerido, que enmarcan el proceso de la modalización del discurso poético y que rigen la pragmática de la relación texto-contexto:

A) Los **Géneros**, entendidos como estructuras discursivas y temáticas de naturaleza histórico-social e institucional que contextualizan la aparición del discurso literario; y como tales instituciones que son, mediatizan y regulan la relación entre texto y lector. Teniendo en cuenta que los géneros mediatizan estéticamente los

---

nada tiene que ver con lo que plantea su escritura: la construcción de un simulacro." (1989: 152-3)

[355] Esta misma tesis viene avalada por los posicionamientos de C. Reis: **"La relación del texto literario con las obras literarias y la forma como desde aquél se llega a ésta, nos llevan a reflexionar sobre las conexiones entre el texto, el contexto y el macrotexto."** (1995: 23)

[356] Cf. R. Posner (1976); U. Oomen (1975) para contrastar con las posiciones que ofrecen los artículos de Van Dijk (1977b) y S. J. Schmidt (1978). Dentro de la tradición hispánica tenemos acercamientos interesantes en Lázaro Carreter (1980: "El mensaje literal_" y "La literatura como fenómeno comunicativo"), Domínguez Caparrós (1981 y 1987), Gómez Moriana (1981) y Gómez Lara (1987).

códigos ideológicos, M.L. Ryan (1979) considera que la noción de género debe aplicarse exclusivamente a textos, y que todo texto que se incluye en un acto logrado de comunicación pertenece a un género (o lo crea). Así, por ejemplo, la *conversación*, al ser un tipo de discurso, pero no un tipo de texto, ilustra la diferencia entre la teoría del género y la tipología del discurso[357].

B) El **código lingüístico** elegido por el Autor y que mediatiza la relación lingüística entre lector y mensaje. Así, serán especialmente fructíferos los análisis que establezcan un vínculo entre el autor y su texto (a partir de la elección de una lengua natural determinada o de un nivel de código preciso), y entre éste y el lector, para lo cual resultan especialmente productivas las aportaciones de la sociolingüística[358] y los análisis del enunciado verbal en M. Bajtin.

C) La **modalización lírica**[359], que vendría constituida por las marcas de la enunciación en el enunciado, las cuales pueden funcionar en tres direcciones: la representación del sujeto en el enunciado que tradicionalmente incluiría las tres posibilidades de canción, apóstrofe y enunciación, con todos sus desplazamientos.

Siguiendo las observaciones del profesor Lázaro Carreter (1987b), podemos considerar la literatura como signo y como mensaje, cuya idiosincrasia no reside en su lengua, sino en la especificidad de sus condiciones comunicativas, a saber: carácter de comunicación aplazada, ausencia del autor real en el acto comunicativo, comunicación centrífuga y pluridireccional, etc. La obra literaria comporta -crea- su propio contexto. Ello nos ha permitido caracterizar globalmente la literatura:

---

[357] Podríamos sintetizar los requisitos para considerar las categorías genéricas : 1) Una serie de reglas pragmáticas, que nos digan cómo debe usarse comunicativamente un texto de un género dado. 2) Una serie de reglas semánticas, que especifiquen el contenido mínimo que debe ser compartido por los textos del mismo género. 3) Una serie de requisitos relacionados con el nivel formal o de superficie, que definan las propiedades verbales de los géneros. Y, además, un conjunto de opciones genéricas. Cf. P. Hernadi (1978b), W. Krauss (1982), J. Ruíz Collantes (1986), J. Domínguez Caparrós (1987), K. Spang (1993) y M.A. Garrido Gallardo (1988 y 1994). Hasta tal punto el "género" configura un marco estable o modelo de sistema modalizador que ha llegado a establecerse un listado o tipología de textos ejemplares para cada época, aquello que H. Bloom reclama bajo el marbete terminológico del "canon" (Bloom 1994). Ver el número especial que le dedica la revista Insula al tema en "Un viaje de ida y vuelta. El canon". Diciembre 1996, nº 600. Remitimos especialmente al esclarecedor artículo del profesor Pozuelo Yvancos (1996).

[358] Cf. R. Fowler(1974 y 1988) y Fowler / Kress (1979); F. García Tortosa (1987); R. Núñez Ramos (1992); V. Salvador (1982) , D. Ynduráin (1982) o J.J. Tarín (1987).

[359] Partimos de las dos aproximaciones realizadas por el profesor S. Renard (1983 y 1993), y de la definición de S. Renard (1993): **"Denominamos modalización narrativa a la forma de presentación de los contenidos de una historia a través del discurso que la relata, lo que implica una serie de factores estructurados según corresponde al acto de enunciación figurado: la identificación de un narrador y narratario (representados o no) y los elementos que se derivan de su situación relativa al contenido del enunciado (la historia relatada), lo que implica mucho más que el concepto tradicional de punto de vista, pues abarca la concepción temporal y espacial de la distancia (...) y toda una serie de categorías que en algún modo pueden considerarse asimilables a la modalidad de la enunciación (...)"** (1993: 6), si bien nuestra consideración del discurso lírico exige una conceptualización y metodología adaptada a las necesidad del discurso poético.

> "(...) **como un conjunto de mensajes de carácter no inmediatamente práctico; cada uno de estos mensajes lo cifra un emisor o autor con destino a un receptor universal, constituido por todos los lectores potenciales que, en cualquier tiempo o lugar, acudirán voluntaria o fortuitamente a acogerlo."** (Lázaro Carreter 1987b: 53)

Como hemos visto en nuestra argumentación previa, la semiótica y la poética de la ficción nos han abierto el camino para afirmar que el discurso poético no es sino un tipo particular de discurso dentro de ese otro tipo que podríamos llamar discurso literario o 'poético'. En el discurso narrativo ya existe toda una tradición teórica y crítica que ha establecido con claridad la distinción entre 'historia' y 'discurso'[360], o si se prefiere entre "fábula" y "fabulación". También C. Segre (1985 y 1985b) nos recuerda que la adopción del término 'discurso' por parte de la lingüística posterior a Saussure se engloba dentro de las iniciativas para resolver la oposición *'Langue / Parole'*, si bien queda patente la dificultad de abordar el análisis del discurso no narrativo (Segre 1985: 214-5). El concepto de *discurso*, como hemos señalado, va indisolublemente unido a la situación comunicativa en que se emite, si bien no existe aún una aproximación teórica con aplicaciones textuales que efectúe una delimitación precisa entre el acto lingüístico y la situación comunicativa inmediata. En este sentido, la pragmática del discurso poético constituye el marco en el cual se justifican y deben aclararse complejos elementos discursivos. Durante siglos se ha sostenido que en el discurso poético la voz pertenecía al *Autor*, indiferenciando -tal y como hemos visto- la persona física que producía el texto literario de la voz o voces que confluían en el discurso. Recordemos que se trata de dos entidades distintas: una real (el Autor), otra ficticia (el Narrador o el Hablante lírico). Todo este proceso de modalización lírica que venimos definiendo está estrechamente ligado al desarrollo de la figura del *Hablante lírico* examinado en páginas anteriores. Como en el discurso narrativo, todo el proceso de la modalización narrativa es una estrategia funcional que se designa mediante el amplio término de Narrador, del mismo modo en el discurso poético el Hablante lírico debe ser entendido no tanto como un personaje textual, sino como una función amplia, modalizadora, que engloba un conjunto de estrategias enunciativas. El Hablante lírico es la instancia textual intermediaria entre el Autor y el Lector, que filtra los hechos, sentimientos, afirmaciones, representaciones, etc., ante los ojos del lector. Tal y como sucede con el Narrador en la novela, el Hablante lírico constituye una instancia discursiva ficticia que puede presentar muy diversos niveles de manifestación y patentización textual: hablante lírico patentizado gramatical, hablante escondido o desplazado, hablante indigno de confianza o irónico, hablante ocasional, etc. Como sucedía en el discurso narrativo, hay una gama infinita de posibilidades y combinatoria en la gama de Hablantes líricos, lo que nos lleva a definir y configurar el Hablante lírico como una función discursiva, más que como un 'personaje' o una 'voz'. Desde los análisis de Eco (1976a, 1979, 1988 hasta el reciente 1994) , tenemos la certeza que todo texto lleva

[360] Véanse como textos fundamentadores de teoría: E. Benveniste (1966 y 1977), R. Barthes (1966b), T.A. Van Dijk (1977a y 1979), S. Chatman (1974) y J. Oleza (1979a, 1979b y 1981).

implícito un programa de lectura que selecciona su público e incluso las estrategias de su interpretación. Cabría considerar la hipótesis de una función lectora cuyos signos estén implícitos en el texto, pero entendida como una categoría diferenciada del lector sociológico contextualizado, del destinatario real e histórico del texto. El Hablante lírico puede ser finalmente caracterizado como una categoría o estrategia textual estrechamente relacionada con esta función modalizadora, que emerge de la peculiar estructura comunicativa del discurso poético (entendido éste siempre como discurso ficticio), bien diferenciado de otras figuras pragmáticas tales como el Autor y el Autor literario, y cuya patentización textual se ha examinado tradicionalmente a partir de las actitudes líricas. Desde una perspectiva pragmática habría que añadir:

1) Que su FOCALIZACIÓN puede darse en el nivel textual de modo latente o patente (proceso de actorialización), y asumir una determinada categoría de persona gramatical (al margen de la actitud lírica).

2) Que es un SUJETO MODALIZADOR que filtra sus implicaciones respecto al enunciado lírico a través de la VOZ.

A través de un sencillo diagrama tendríamos:

'Cuadro tipológico *de la Modalización lírica'*

A) Actitud lírica
B) Voz
B) Espacialización
C) Temporalización

El tratamiento de las Actitudes líricas ha sido magistralmente realizado por el profesor López-Casanova (López-Casanova/ E. Alonso 1982 y López-Casanova 1994) en dos estudios básicos para la caracterización del discurso poético. Las categorías de la Espacialidad y la Temporalidad, que han tenido un tratamiento casi exclusivo desde la Narratología, tienen una naturaleza pragmática y semántica, contribuyen a la textualización y discursivización, teniendo en cuenta que puede hablarse de otras categorías de Tiempo y Espacio como articuladoras del mundo de ficción que desarrolla el texto y que estarían incluidas en el plano o proceso de la representación con una naturaleza puramente semántica. Ambas están sujetas al principio de *linealidad* del discurso[361]. Representado mediante un diagrama:

[361] Esta linealidad del discurso viene determinada por el principio de la linealidad del significante, característica del signo lingüístico fijada por F. De Saussure en su clásico Course... (Utilizamos la versión española de Amado Alonso, Curso de lingüística general, Buenos Aires, Losada, 6ª edición, 1967): cf. "3.Segundo principio: carácter lineal del significante", pp. 133-134.

Modalización lírica

Actitudes líricas + Espacialización + Temporalización

(a) Voz

(b) Modos

← _____ →

textualidad

En todo texto poético se dan de manera simultánea estas tres estrategias reunidas bajo el proceso general de la Modalización lírica que se identifica con la figura que hemos caracterizado, desde la tradición teórica, como Hablante lírico. La conjunción simultánea de estas estrategias tiene lugar en la nivel de la textualidad, de modo que el hecho de algunas de ellas ofrezcan la doble posibilidad de "latencia/patencia" ha sido la causa de su no identificación en el análisis literario. Incluimos la voz y los modos dentro de la actitud lírica como dimensiones susceptibles, por el momento, de ser analizadas como integrantes de la relación Hablante lírico- Tú lírico.

3.2 LAS ACTITUDES LÍRICAS

Antes de avanzar en el análisis del proceso de la Modalización lírica, procederemos a revisar y replantear, por lo tanto, esta categoría de las Actitudes líricas que ya viene siendo manejada por la teoría y la crítica literarias[362].

3.2.1 Precedentes: Croce, Vossler y la Estilística

Desde el punto de vista tradicional, la teoría de las actitudes líricas tiene su precedente en la Estilística[363], la cual sostiene una concepción estética muy cercana a Croce (1902). La concepción de la obra literaria como objetividad trascendente al creador[364], y la reivindicación posterior -llevada a cabo por Vossler, Spitzer, Kayser,

[362] Cf. VV.AA. Literatura española de COU. Textos comentados. Santiago de Compostela, Ed. Tambre, 1993. Nos referimos a los comentarios de J. Sánchez Reboredo sobre textos de F. García Lorca: "Poeta en Nueva York " y "Romancero gitano", pp. 199-226; y de María Luz Paramio Gutiérrez de "Poemas póstumos" de J. Gil de Biedma, pp. 125-139; si bien en este último caso la utilización del concepto es sumamente imprecisa.

[363] Remitimos a los ya clásicos planteamientos de W. Kayser (1948), L. Spitzer (1968), A. Alonso (1955) y D. Alonso (1962), con sus antecedentes en Vossler y Croce (1902).

[364] Lo que de algún modo supondrá un nexo de unión entre la estilística psicologicista vossleriana y la línea fenomenológica iniciada por Husserl a mediados del siglo XIX.

etc.- de los conceptos fundamentales de Croce, lo convierten en referencia fundamental de toda una noción de la literatura, y del concepto de **estilo**, a partir del cual se desarrollará posteriormente la teoría tradicional de las actitudes líricas. Croce distingue en su Estética entre conocimiento intuitivo y conocimiento conceptual, origen de su determinación entre dos ámbitos gnoseológicos, lo estético y lo científico, como antinomias incompatibles. Rechaza las concepciones genéricas, pues considera que la clave para la clasificación genérica no está en los conceptos generales, sino en las actitudes mentales de los escritores hacia sus obras. La línea básica que unifica al idealismo en sus diferentes manifestaciones, se centra en las nociones de "*desvío*" y "*teoría del estilo*". Esta concepción del lenguaje literario como "*desviado*" con respecto al lenguaje ordinario, es común a la estilística idealista, a la poética estructuralista, y a buena parte de la estilística generativa, tal y como hemos comprobado a lo largo del nuestro primer capítulo. Todas ellas intentan el ensayo de una descripción del hecho literario como fenómeno lingüístico y comunicativo marcado, diferenciado, con respecto al lenguaje llamado estándar. A la estilística le interesa sobre todo la génesis del *desvío*, que es tomado como punto de partida para explicaciones de carácter psicologicista sobre el autor. El *desvío* sería la patentización de la originalidad espiritual del autor, así como la manifestación de su actitud (implícitamente, el *modo*) hacia la obra y hacia el mundo. Se supone, además, un desvío pre-lingüístico que excede a su naturaleza meramente formal. Existe la experiencia a priori, de la cual la obra es manifestación lingüística[365].

La Estética de Croce planteaba el lenguaje como acto individual y concreto, irrepetido e irrepetible. Esta idea, fue acentuada por el idealismo lingüístico alemán; y es una noción que encontramos también en Humboldt. K. Vossler insistiría en el concepto de lengua como voluntad. Pero será Leo Spitzer (1968) quien aportará el término de **desvío**. El método de Spitzer supone que a todo desvío idiomático le corresponde una cierta etimología espiritual. Y la comprensión ha de realizarse a partir de la concepción del acto globalizado de la intuición totalizadora. La estilística de Bally y su escuela, según la lectura de W. Kayser (1948) surge en oposición al método saussureano. Recordemos que Bally parte de una distinción entre elementos racionales y afectivos en la lengua, y entiende por estilística la investigación y la doctrina de los medios lingüísticos considerados en su función emocional o emotiva[366]. Vossler distinguirá entre los datos lingüísticos que constituyen el estilo de una obra o de un autor, y los hechos de estilo que entran en el desarrollo de la

[365] Esta serie de presupuestos, más o menos explícitos en Croce, serían comunes a L. Spitzer (1968), Amado y Dámaso Alonso (1962), H. Hatzfeld, C. Bousoño (1970) y (1981a).

[366] Bally en 1909 definía la estilística como la disciplina que "**estudia los fenómenos expresivos del lenguaje desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los fenómenos de la sensibilidad mediante el lenguaje** Traité de stylistique française (1968) **y la acción de los fenómenos lingüísticos en la sensibilidad"** (p. 16). Interpretará los elementos afectivos de la lengua a través de dos conceptos instrumentales (ideales y abstractos): el modo de expresión intelectual y el de la lengua común. También Vossler y Spitzer afirman que en todo lo que pertenece a la lengua participa siempre el factor estético del gusto: las alteraciones del estilo responden a alteraciones de la actitud fundamental de la fantasía y del gusto.

historia de una lengua. Encontramos quizás la formulación de estos principios y su crítica más sistemática en W. Kayser:

> **"Mientras que para Bally lo misterioso de una lengua y lo que crea su estilo es el contenido afectivo, para Croce, Vossler y otros, ese factor se identifica con la fuerza creadora de la fantasía y del gusto"** (1948: 367)

K. Vossler se ocupará principalmente de caracterizaciones globales, determinadas en períodos, en las lenguas y literaturas romances; mientras que Spitzer se conformará como el fundador del estudio del estilo literario, en conexión con Vossler y el idealismo[367]. Unos y otros se centran fundamentalmente en el estudio de la desviación estilística y en el estudio del sistema de posibilidades expresivas de la lengua[368].

La lírica aparece marcada como lenguaje privilegiado donde se manifiesta por excelencia "lo creador", y se considera al poeta el "*hablante*" más auténtico, quedando el concepto de estilo íntimamente ligado al de "personalidad creadora". W. Kayser critica esta estilística psicologicista, y, examinando los conceptos de "estilo" y "expresión", llega al concepto de "**actitud**":

> **"El concepto de actitud significa, en cuanto a su contenido, la postura psíquica (en el más amplio sentido de la palabra) desde la que se habla: formalmente, significa la unidad de esta postura, y funcionalmente, la propiedad y, si no nos repugna la palabra, el artificio propio de tal postura. Así pues, todo análisis descubre una actitud. Esa actitud puede ser la de una personalidad artística, puede ser la de un género, de una fase de la vida, de una época, etc. Pero la actitud es también lo último que se deduce del análisis estilístico de una demostración matemática, de un artículo periodístico, de una redacción escolar. Sólo después es cuando se plantean las cuestiones sobre la "psique" real del autor y sobre las relaciones entre ésta y la actitud descubierta mediante la investigación estilística."** (1948: 388-389)

---

[367] Como señala Cesare Segre: **"**Es un tópico muy cómodo hacer de Bally el fundador de una estilística de la lengua y de Spitzer el de una estilística de la obra literaria, o crítica estilística. Es necesario añadir que la estilística de Bally describe posibilidades, y la de Spitzer realizaciones; la de Bally, las premisas de la enunciación, la de Spitzer los enunciados**" (1985: 235).** Ver también, para la discusión de este problema, E. Benveniste (1966) y (1977), en particular sus capítulos "Transformación de la lingüística" y "Saussure después de medio siglo", que conviene completar con las visiones de conjunto de Fokkema e Ibsch (1977) y J.Mª Pozuelo Yvancos (1988b). En la actualidad, disponemos en español del valiosìsimo artículo de G. Genette "Estilo y significación" (1991, p. 77 y ss.) quien aplica los términos connotación y denotación en un fino análisis de teoría de la estilística literaria.

[368] Ver C. Segre: **"Las estilísticas de Bally y Spitzer son diferentes y casi complementarias: la primera es una estilística de la lengua, la segunda una estilística de la obra literaria. Bally habla de selecciones ofrecidas al hablante por la lengua; Spitzer de desviaciones del uso normal realizadas en la obra**." (1985: 80).

La actitud es entendida como la dimensión interna del estilo. De esta manera, el concepto de **actitud** y de **actitud lírica** que aparece explicitado claramente por primera vez en el análisis de Kayser tiene su claro antecedente en el concepto de **estilo** que había desarrollado la Estilística germánica. Para W. Kayser, además:

> **"lo que la investigación estilística estudia y procura descubrir es el funcionamiento de los medios lingüísticos como expresión de una actitud"** (1948: 399)

La obra de W. Kayser (1948) es fundamental en cuanto entiende, en la misma línea epistemológica de E. Staiger, la lírica como un concepto genérico-temático y lo lírico como una interiorización de lo objetivo en donde cabría distinguir tres actitudes fundamentales (las cuales van a sustentar toda la tradición posterior de la actitud lírica):

A) **Enunciación**, donde el yo adopta una posición "objetiva", está frente a un "ello", frente a un "ente", y se corresponde en cierto modo con una actitud épica.

B) **Apóstrofe**, correspondiente casi a una actitud dramática en donde actúan una frente a otra las esferas objetiva y subjetiva, o mejor, donde "la objetividad se transforma en un **tú**".

C) **Canción,** la actitud plenamente lírica, donde no hay ninguna objetividad, y todo es interioridad:

> **"La manifestación lírica es la simple autoexpresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica."** (1948: 446)

Estas tres actitudes estarían estrechamente relacionadas con las tres funciones del lenguaje delimitadas por Karl Bühler (1965), tal y como expondremos en el siguiente apartado. A estas tres actitudes fundamentales corresponden toda una serie de formas poéticas, que W. Kayser acabará identificando, a través de su equiparación con las funciones primordiales del lenguaje, con los "*géneros literarios*". Llama la atención sobre el hecho de que una misma forma literaria pueda admitir la combinación de las diversas actitudes, pese a que:

> **"Estas tres actitudes líricas fundamentales son las únicas que existen y pueden existir en el lenguaje."** (1948: 446)

Por ejemplo, los himnos pseudohoméricos suponen una combinación de las actitudes de apóstrofe y enunciación. Los **Epinicios** de Píndaro responden a una pluralidad de actitudes. Los géneros líricos (que se corresponden básicamente con las actitudes fundamentales), resultan de una combinación de estas tres actitudes básicas con la **forma interior**, entendida como el rasgo semántico interno que organiza la construcción del discurso. Este rasgo, que a menudo es olvidado en la consideración de la aportación teórica de Kayser, complementa sin embargo, ineludiblemente el de *actitud*:

> **"(...) en la obra de arte lírica actúan, como aspecto genérico, dos cosas conjuntamente: una actitud en que se habla (...) y una forma en que**

el discurso se redondea y llega a constituir una unidad y un todo...” (1948: 452)

Kayser señala que la historia de estas formas es prácticamente inexistente y apunta provisionalmente algunas correspondencias:

A) A la actitud básica de enunciación, le corresponderían las formas de: sentencia, proclamación, conjuro, profecía, confesión, cuadro...

B) A la actitud de apóstrofe le corresponderían el himno o alabanza.

C) A la canción, el lamento, la súplica, la oración, la consolación, y también la elegía, aunque entendida ésta como un complejo compuesto de diversas formas y actitudes.

BIBLIOTECA VIRTUAL

3.2.2 El modelo triádico de Karl Bühler

Bühler (1965) conserva la idea procedente de Humboldt de que lo esencial en el lenguaje es un modo especial de actividad del espíritu humano. Dentro de la actividad lingüística -y de esa peculiar concepción del lenguaje como acción-, distingue dos conceptos fundamentales para la lingüística posterior: el **acto** y **la acción**. Y dentro de la tradición de la Investigación Primera de Husserl, entiende por signo lingüístico la frase, o frases, efectivamente dichas en la situación comunicativa. Pero nos interesa especialmente su análisis del acto comunicativo, que se presenta como un drama compuesto de tres elementos: a) El Hablante (locutor), b) El Oyente (destinatario) y c) Los hechos o cosas (el contenido objetivo de que se habla). El signo, como configuración lingüística, media instrumentalmente entre estos términos. Las funciones significativas se entablan entre el signo y cada uno de los términos y se configuran, pues, como sus dimensiones semánticas. Todo enunciado lingüístico es siempre un signo triple, y el acto de comunicar está orientado en tres direcciones, el signo desarrolla tres funciones significativas: (i) la expresiva, que exterioriza la subjetividad del hablante: *Ausdruckfunktion* (síntoma, indicio); (ii) la representativa, que representa los objetos de la realidad: *Darstellungsfunktion* (símbolo); y (iii) la apelativa, donde se desarrolla el efecto intencional con respecto al destinatario: *Appellfunktion* (señal).

K. Bühler hace notar que los antecedentes de este modelo han sido planteados por Platón (en su Cratilo) y por Aristóteles (en la Retórica). Como sugiere Martínez Bonati (1960 y 1987), se trata de modos esencialmente distintos de ser signo, o de tener significado, de diversas dimensiones semánticas, o mejor, del fenómeno de los diversos modos semánticos del hablar. Karl Bühler apunta incidentalmente la correspondencia de las tres funciones (dimensiones semánticas) delimitadas para el signo lingüístico con los modos o funciones fundamentales de la literatura. La función expresiva correspondería a la **lírica**; la apelación, a la **retórica**;

la representación, a la **épica** y el **drama**. Según esta visión, la vieja concepción del *modus* de la lírica como "poesía subjetiva" puede sufrir renovaciones estimables con la aplicación de los conceptos de dimensión semántica que desarrolla Martínez Bonati[369]. Todo hablar tiene tres dimensiones. Los fenómenos de dominancia de una función sobre las otras pueden ser también objeto de una reformulación a través de la consideración de tipos fundamentales de situación comunicativa:

a) Situación comunicativa de información: épica

b) Situación comunicativa de autointegración: lírica.

c) Situación comunicativa activo-práctica: drama.

Y en cuanto a las relaciones entre los tipos de situaciones y de funciones, Martínez Bonati concluye:

> **"A la evidencia de la posible interdependencia de las funciones se agrega la de su potencial distribución, con duplicación de dimensiones, en planos diversos que se superponen funcionalmente."** (1960: 176-177)

Según la minuciosa crítica de Martínez Bonati, la tríada señal-símbolo-síntoma de Bühler confunde dos planos diversos: el de las dimensiones semánticas externas e internas del hablar. Realmente, en su modelo, concibe las dimensiones semánticas sólo como relaciones externas del signo sensible con los términos de la constelación comunicativa[370].

3.2.3 El modelo comunicativo de R. Jakobson

Los modelos comunicativos tradicionales son los establecidos por Karl Bühler -con la delimitación de los siguientes elementos de la comunicación: Destinador, Destinatario y Referente (Bühler, 1965)-, y Roman Jakobson (quien añade los

[369] La crítica más completa y fecunda al modelo de Bühler es la llevada a cabo por Martínez Bonati (1960), quien además señala nuevos planteamientos del esquema llevados a cabo por Bruno Smell, Kainz, Bertrand Russell, etc. Martínez Bonati piensa que es inaceptable llamar "indicio" o "síntoma" al signo en su relación con el hablante. Que el hablante sea sujeto de las frases no implica una relación semántica 'sui generis' diversa de la representación, ya que el hablante es un objeto al cual él mismo puede referirse como a otros. Igualmente en la relación signo/oyente, el signo puede ser símbolo del oyente, describirlo, representarlo, es decir, el signo lingüístico tiene relaciones "representativas" con los tres términos del modelo y puede ser símbolo con respecto a todos ellos. Martínez Bonati propone **rehacer el esquema redefiniendo los tres términos a partir de los modos de significar y no al revés**. El hablante se relacionaría con la interioridad o modo de ser puestos de manifiesto en el hablar; el oyente con la reacción o alteración producida por el hablar; y los objetos con aquello de lo que se habla.

[370] Para Martínez Bonati: **"Todo acto comunicativo involucra necesariamente las tres dimensiones semánticas, de modo que la frase imaginaria debe también desplegarlas todas. Los modos literarios fundamentales -lírico, épico, dramático- tienen que realizarse, por lo tanto, si en verdad coinciden de alguna manera con las funciones semánticas, como un predominio (cuantitativo o de gravitación) de una dimensión sobre las otras."** (1960: 177).

elementos de Mensaje, Canal y Código). Los fundamentos para un proyecto de tipología textual de las actitudes líricas están claramente esbozados en el clásico artículo de R. Jakobson *"Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso"* (1974)[371]. Allí Jakobson señala que *Mensaje* y *Código* pueden funcionar de manera doble, de modo que (a) pueden ser utilizados (transitividad), y (b) pueden ser referidos (i.e., señalados, reflexividad). Entre uno y otro pueden darse dos tipos de relaciones: circularidad (M/M y C/C donde *M=Mensaje* y *C= Código*) y recubrimiento (M/C y C/M). Nos interesan fundamentalmente las distinciones operativas que se entablan entre Discurso y Materia Narrada, es decir, los modos del discurso; y entre el hecho y los participantes, referidas todas a las categorías verbales. De entre las categorías verbales hemos de tener en cuenta aquellas que hacen referencia al proceso de la Enunciación:

1) Persona: conmutador designador que implica a los participantes.

2) Modo: conmutador conectador que refleja el punto de vista del hablante sobre el carácter de la conexión entre la acción y el actor, o entre el hecho relatado (historia) y sus participantes con referencia a los participantes del hecho discursivo.

3) Tiempo: conmutador designador que no implica a los participantes.

4) Testificante: conmutador conectador que no implica a los participantes.

Según Jakobson, no serían conmutadores: el género, el número, el estado, el aspecto y la voz. El género y el número implican a los participantes en el proceso del enunciado sin referencia al hecho discursivo. Si seguimos a Jakobson, además de los deícticos (pronombres personales, demostrativos, etc.) remiten a la enunciación el tiempo y el modo del verbo: a) El tiempo verbal en su funcionamiento deíctico, de localización temporal respecto al momento de enunciación; y b) El modo verbal, en cambio, como "reflejo", o mejor, manifestación de la actitud o relación del sujeto de

[371] Si recordamos el esquema de Jakobson comprobamos fácilmente además que está suponiendo implícitamente una teoría de la actitud lírica con un esbozo de tipología textual: **"Como ya dijimos, el estudio lingüístico de la función poética tiene que rebasar los límites de la poesía, al mismo tiempo que la indagación lingüística de la poesía no puede limitarse a la función poética. La poesía épica, centrada en la tercera persona, implica con mucha fuerza la función referencial del lenguaje; la lírica, orientada a la primera persona, está íntimamente vinculada con la función emotiva; la poesía de segunda persona está embebida de función conativa y es o bien suplicante o bien exhortativa, según que la primera persona se subordine a la segunda o la segunda a la primera."** (Jakobson 1974: 359)

la enunciación con respecto a lo enunciado[372]. De tal modo, tanto los modos del discurso como los participantes en el acto de comunicación deberían ser formantes integrados en nuestro diseño de la modalización del discurso poético.

3.2.4 El *dialogismo* en M. Bajtin

El enfoque del hoy conocido genéricamente como Círculo de Bajtin[373] permite una aproximación más fiel a lo que es la existencia y el funcionamiento social efectivo del texto literario. Su conexión con la teoría de las actitudes líricas se produce a través del desarrollo de sus conceptos de "*género literario* ", "*momento expresivo*" y "*dialogismo*". La realidad fundamental del lenguaje es, para Bajtin, la '*interacción verbal'* que se produce en todo acto comunicativo (1976: 118). En esa 'interacción' reconoce, de modo explícito, la presencia de unos agentes que comparten una misma situación de discurso y la presencia de una acción comunicativa entre ambos; al añadir la categorización 'verbal', diferencia el tipo de comunicación y también los tipos de actantes, interlocutores, elementos gramaticales, etc., que le son propios (1976: 24-25 y 192-193). M. Bajtin, en lo que concierne al modelo comunicativo de Saussure (*Destinador/Mensaje/Destinatario*), propone que no se considere el mensaje tan sólo producido entre estas dos instancias, sino que se vea como un eslabón en toda una cadena de mensajes producidos antes y después del momento concreto de la comunicación. Plantea, implícitamente, poner el mensaje (*texto*) en situación (*relaciones con el contexto*). Recordemos que, por ejemplo, el concepto del proceso de enunciación en Bajtin va más allá de consideraciones puramente lingüísticas. Las teorías de la enunciación se ocupan del estudio de las

[372] Hay que destacar la dicotomía jakobsoniana que articula "el proceso y protagonistas de la enunciación" con el "proceso y protagonistas del enunciado. Cf. Roland Barthes en **"Un precioso regalo"**(1984: 201-204). Las alusiones a los principios jakobsonianos pueden rastrearse ya en obras anteriores (1964, 1966b y 1973). Barthes valora la aportación de Jakobson a la literatura en el sentido de que ha creado la Poética dentro de la propia Lingüística, y no ha definido este sector a partir de la literatura, sino a partir del análisis de las funciones del lenguaje: para Jakobson toda enunciación que haga hincapié en la forma del mensaje es poética. Además, señala que la Lingüística prepara admirablemente para lo que hoy podamos pensar del Texto: **"para saber que el sentido de un signo no es, de hecho, sino su traducción a otro signo, lo cual es definir el sentido, no como un significado último, sino como otro nivel significante"** ***(1984:202)***

[373] Hemos de tener en cuenta, desde un primer momento, el carácter parcial y fragmentario de la teoría bajtiniana, aunque el campo de trabajo y las direcciones que siguió son ya suficientemente conocidas: la filosofía del lenguaje, la teoría del carnaval, la poética histórica, el dialogismo y la translingüística, esto es, los problemas del discurso en general que trascienden el marco (o mejor, el marco tradicional) de la lingüística. Cf. T. Bubnova (1982) junto con I.M. Zavala (1989) y (1991). Muy interesantes resultan también las apreciaciones desde la escuela americana efectuadas por Paul de Man: "Diálogo y dialogismo" (1986: 163-175). Todo su pensamiento semiótico-lingüístico le sirve de plataforma argumentativa para explicar un discurso específico, el literario y, más concretamente, el novelesco en un tipo de enunciación singular, aquella que tiene lugar en la novela entendida como tipo de texto perteneciente a un género histórico. Bajtin se propone captar la lengua en su funcionamiento dinámico, para lo cual reclama una disciplina nueva que sea capaz de superar las limitaciones de la lingüística, y para la que propone la denominación parcial de "metalingüística" (1970: 238).

formas lingüísticas correspondientes al acto de la enunciación[374]. Aquí se manifiestan dos posibles puntos de partida: (1) La enunciación es el proceso individual de realización del sistema de la lengua; (2) El código de la lengua dispone de recursos esenciales para el funcionamiento del discurso.

Benveniste (1977), desde un principio, considera en la enunciación, tanto al destinador como al destinatario, y Todorov, posteriormente, se ha preocupado por la problemática del "otro" en relación con el proceso discursivo. Sin embargo, ni uno ni otro, consideran al destinatario como una instancia activa en la producción del mensaje. Tampoco Jakobson (1974), quien en sus análisis del proceso discursivo, se apoya en estos dos polos. El modelo de intercambio discursivo elaborado por Bajtin, implica una delimitación precisa entre los conceptos de *Lengua* y *Discurso*, que se articula como uno de los fundamentos de la moderna *Lingüística Textual* (J. Mª. Calles 1992), y funciona implícitamente en las lecturas de la teoría de la discursividad más avanzadas (E. Verón 1987). La lengua, sigue teniendo una cierta base saussureana, como sistema estable de formas abstractas (*código*). El lenguaje es la realidad concreta del habla, concebida ésta como un intercambio comunicativo. El resultado de este intercambio, su unidad mínima, es el *enunciado*, una totalidad de sentido creada tanto por el destinador como por el destinatario y vista tan sólo como un eslabón en la cadena comunicativa. Frente al concepto científico o ideológico de la lengua, Bajtin propone el de pluralidad discursiva entendida como "*lenguaje social*", rastreable en sociolingüística y en toda la escuela anglosajona de M.A.K. Halliday (1970 y 1971). El discurso resulta ser una realización de los lenguajes sociales en un proceso comunicativo concreto. Para Bajtin, cualquier actividad verbal está inscrita en ese proceso, de modo que una teoría de la actividad verbal ha de enmarcarse necesariamente en un esquema de la acción comunicativa, propuesta que recoge la Lingüística Textual. Un acto verbal individual sería una contradicción terminológica. Igualmente, todo discurso, por principio, sería discurso citado: cada proceso concreto de creación verbal está inscrito en un contexto previo. Para Benveniste[375], las instancias que "influyen en" y "forman parte de" un proceso de enunciación concreta serían: el acto mismo, las situaciones en que se realiza y los instrumentos. Bajtin (1982), frente a Jakobson y Benveniste, coloca el acento sobre la situación dialógica concreta en la que se produce el enunciado. La diferencia clara entre el planteamiento bajtiniano y los esquemas de la comunicación verbal que proponen otros autores (a partir de Saussure, y hasta el Jakobson de los años sesenta) radica en el papel activo que aquél atribuye al receptor. Esta actividad receptora se constituye como uno de los rasgos diferenciales de los planteamientos bajtinianos.

[374] Así en E. Benveniste **"la enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización"(**1977:83) y en O. Ducrot y T. Todorov encontramos que las teorías de la enunciación consideran **"los elementos que pertenecen al código de la lengua y cuyo sentido, sin embargo, depende de los factores que varían de una enunciación a otra**"(1972).

[375] Remitimos a nuestras apreciaciones en el apartado '2.2.1.-El concepto de Enunciación', en concreto resultan fundamentadores de la teoría lingüística y literaria contemporánea artículos como "Estructura de las relaciones de persona en el verbo "(Benveniste 1966) y "El aparato formal de la enunciación" (Benveniste 1977). Ver ahora J. Courtés (1991).

Esto supone que el enunciado de esta manera se ve como producto acabado, resultado de un acto verbal individual. Siguiendo a Bajtin (1989), podemos comprobar que el hablante siempre prevé (correctamente o no) el sentido de la respuesta posible, lo cual le hace modificar de una manera determinada su emisión verbal y ajustarla de acuerdo con sus fines. De esta situación dialógica concreta surge el concepto de enunciado como totalidad de sentido, delimitada por el cambio de los sujetos discursivos y creada en el intercambio verbal hablante/oyente, concebidos siempre como sujetos activos del discurso. Este punto de vista adelanta postulados de la moderna Pragmática[376] y considera ineludibles los presupuestos culturales e ideológicos que prefiguran y modelan el discurso.

De entre la compleja temática de los estudios bajtinianos, destacan poderosamente sus conceptos de **género literario** y **momento expresivo**. Bajtin parte del hecho de que las múltiples esferas de la actividad social están relacionadas con los usos particulares de la lengua. El uso de la lengua se realiza mediante enunciados separados (orales y escritos) que pertenecen a los participantes de la *praxis*. Los rasgos que caracterizan a los enunciados son: su contenido, su estilo, su composición y su estructura específicas. Estos elementos están fundidos en la totalidad del enunciado y vienen determinados por la especificidad de la esfera de la comunicación dada. Los tipos de enunciados que elabora cada esfera del uso de la lengua son, precisamente, los géneros discursivos. Bajtin distingue entre enunciados primarios y secundarios. Los géneros primarios surgen en condiciones de una comunicación discursiva directa, de un contacto directo con la realidad. Estos géneros discursivos primarios forman la base de los géneros discursivos complejos o secundarios; éstos (novelas, dramas, géneros periodísticos de distinta índole...) surgen de las condiciones de una comunicación cultural, eminentemente escrita y con vocación de perdurabilidad. Durante su proceso de formación, los secundarios absorben y reelaboran los primarios (simples), los cuales se transforman dentro de un género secundario y adquieren carácter mediato: pierden su vínculo directo con la realidad y con los enunciados reales de otros. Entonces, forman parte de la realidad a través de la totalidad del género.

En cuanto al concepto de **momento expresivo** (1976 y 1982) es, para Bajtin, la actitud valorativa del hablante hacia su discurso; es, además, un rasgo constitutivo del enunciado estrechamente ligado al problema del estilo. El destinatario es un primer y concreto '*Otro*' con el que nos enfrentamos en una situación dialógica concreta. La instancia expresiva y la dialógica están directamente relacionadas con la participación real o posible del otro. El hablante cuenta siempre con la existencia de enunciados anteriores, con los cuales su enunciado actual mantiene relaciones -entabla un diálogo-. Todo discurso está lleno, pues, de discurso ajeno. Como

[376] Obsérvese el paralelismo con planteamientos como el de las Implicaturas Conversacionales de H.P. Grice (1978 y 1981), hábilmente comentadas ahora en Levinson (1983). Remitimos también a las interesantes precisiones que lleva a cabo O. Ducrot en "Las leyes del discurso" (1984: 97-116). Tenemos también una dilatada exposición del grupo de Lieja en torno a las posibles articulaciones de la categoría de persona en francés y español en Grupo μ (1982): "Figuras de los interlocutores", pp. 251-268, si bien nuestra concepción del discurso literario difiere notablemente de sus planteamientos.

conclusión, el enunciado está delimitado por el cambio de los sujetos discursivos. Tiene un carácter específicamente concluso determinado por los siguiente términos: puede ser contestado, es una totalidad significativa y está constituido por formas genérico-composicionales típicas que los sitúan como perteneciente a un género discursivo específico[377].

Toda la actividad teórica de Bajtin se enmarca en una filosofía del lenguaje, asentada en la comunicación social. Su concepto de acto comunicativo consiste en un intercambio de voces, palabras de otros, frases, etc. La **polifonía** es el modo de funcionamiento discursivo de nuestro mundo comunicativo. El lenguaje es por naturaleza dialógico y polifónico. Y esta teoría del lenguaje, entendido como intercambio social, es la base del discurso literario (*enunciado* en Bajtin). Dentro del discurso literario, Bajtin se preocupará fundamentalmente del discurso narrativo, entendiéndolo como muestra privilegiada de polifonía y dialogía. En efecto, nos interesa fundamentalmente este concepto de "interacción" como base teórica de su concepto de "**dialogismo** o **dialogización**" en el lenguaje literario[378].

En la jerarquización de unidades que integran la descripción lingüística, Bajtin establece el siguiente orden:

Texto dialógico

Discurso ↑ Nivel de "dialogización" ↑

Enunciado

Palabra

[377] En otra parte hemos sugerido algunas de las aportaciones fundamentales de Bajtin a la moderna ciencia del texto que repercuten directamente sobre las bases de nuestro estudio (Calles 1992): 1) Consideración de texto (*enunciado*) como interacción discursiva; 2) Superación de la dicotomía saussureana "*langue / parole*" a través de la puesta en situación del mensaje (*discurso*); 3) Intento de superación del concepto de "enunciación" como proceso individual; 4) Delimitación de los conceptos de "lengua" y "discurso", fundamento de la moderna Lingüística del Texto; 5) Intuición del concepto de "competencia textual o comunicativa", superando la tradicional "competencia lingüística"; 6) Concepto del texto como uso particular de la lengua dentro de una tipología discursiva (géneros primarios y secundarios). 7) Constatación de la insuficiencia de la lingüística tradicional en el análisis del discurso.

[378] Cf. F. V. Gómez (1987) donde explica los conceptos fundamentales del proceso discursivo: "el principal y primer modo de existencia de la interacción verbal lo localiza Bajtin en el 'enunciado'. Pero la dialogización verbal no empieza ni se agota en esta unidad lingüístico-comunicativa, sino que está comprendida dentro de una jerarquía de unidades que son a la vez otros tantos niveles posibles de descripción lingüística. Así, el enunciado, como primera realización de esta interacción, es posible gracias a la aptitud dialógica de la palabra que, en términos suyos, queda definida como "el producto de la relación recíproca entre un hablante y un oyente, emisor y receptor; cada palabra expresa el "uno" en relación con el "otro" (...) y a su vez construye -el enunciado- todas las posibilidades del 'discurso', que es concebido como el marco sintáctico para referir enunciados'".(1987: 349).

El enunciado es concebido como la unidad lingüístico-comunicativa; en este enunciado es posible distinguir entre un componente verbal y otro extraverbal, teniendo en cuenta que este último es el equivalente a la lengua en funcionamiento, en su dimensión discursiva. A este componente extraverbal, Bajtin (1926) lo llamada "situación" y lo desglosa en tres constituyentes[379]:

1) El **cronotopo**: el horizonte espacio-temporal del acontecimiento comunicativo, común a los interlocutores (locutor-auditor).

2) El conocimiento y comprensión de la situación común a los interlocutores.

3) La valoración del suceso comunicativo, también común a los interlocutores.

Como señala F.V. Gómez:

> **"El concepto de *dialogización* que sustituye al jakobsoniano de *contacto*, convierte la noción de enunciado en un proceso, por lo que ni estamos ante el fenómeno puro de la enunciación (...) ni ante el enunciado abstraído de su proceso creador. Con él nos situamos directamente en el ámbito discursivo o *enunciación enunciada* , o incluso, atreviéndonos demasiado con los propios términos de Bajtin *dialogización enunciada*; y que nosotros siempre comprenderemos con referencia no solamente al primer nivel de actuación dialógica, la que opone monológico a dialógico y en el que se encuentran locutor y auditor, sino también al segundo nivel, en el que actúa (...), la diada dialógica Sujeto de la enunciación (Se)/ Sujeto del enunciado (Sa)"** (1987: 351)

Los tipos de discurso surgen, para Bajtin, de los diferentes tipos de relación entre el discurso del autor y el del "otro (1989: pp. 77 y ss.), a pesar de que privilegia excepcionalmente el discurso novelístico. Su concepto de "dialogización" lleva a establecer una diferencia entre la prosa como género dialógico, y los discursos poético y dramático, caracterizados como géneros monológicos. Frente a los discursos monológicos, se alza la plurivocidad plurisémica de la prosa novelística en cuyo interior entran en interacción lenguajes diferentes (Bajtin 1982 y 1989). Caracteriza también como discursos monológicos el épico, el histórico y el científico. Su concepto de "dialogía" o "dialogización" parte de lo que él llama "novela polifónica", y que surgiría a partir del Renacimiento (con precedentes en la tradición carnavalesca, la sátira menipea y los diálogos socráticos) (Bajtin 1987). Esta novela se caracterizaría por introducir el concepto de "**polifonía**" o "**heterofonía**"

[379] T. Todorov señala que el esquema comunicativo de Bajtin no sólo es pionero de los modernos planteamientos de la Pragmática, sino que también se anticipa al diseñado posteriormente por R. Jakobson (Cf. T. Todorov, Mikhail Bakhtine, le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981). Remitimos también al fundamental ensayo de Paul De Man (1983), ahora en su versión española en (1986: 163-175), donde advierte con claridad sobre las fáciles y excesivas interpretaciones que ya se venían realizando en torno a una obra y una conceptualización (la de "dialogismo") parcial e insuficientemente conocidas.

entendido como grupo o juego de voces implicadas en su propio idiolecto, que convertirían al texto novelístico en un conjunto polifónico de voces de muy diferente registro, procedentes de los distintos lenguajes sociales (idiolectos, sociolectos, etc.). El *discurso representado* (referido) o del otro se caracterizaría por desglosarse en discurso directo, discurso cuasi-directo y discurso indirecto. La Narratología contemporánea ha utilizado el término de "Modalidad" para referirse al tipo de discurso utilizado por el Narrador, y así para G. Genette (1972: 183) el Modo es una categoría que incluye o abarca también la perspectiva. Bajtin con su concepto de novela polifónica, construido progresivamente sobre los de dialogía e interacción verbal, ha llamado la atención sobre el constante juego de voces y citas que configuran el dialogismo del discurso novelesco. Se le ha criticado su excesiva dependencia de la ejemplificación novelística, tal y como señala el profesor Pozuelo Yvancos[380]; pero son evidentes sus aportaciones mucho más allá de las posiciones de la filosofía de la lengua, la lingüística y la estilística tradicionales, que ignoraban este fenómeno del plurilingüismo dialógico, que implica no sólo una nueva concepción del discurso novelístico, sino del fenómeno literario y del funcionamiento del lenguaje, tal y como nos lo plantea el mismo Bajtin en uno de sus textos fundamentales "La palabra en la novela":

> **"Puede decirse sin reservas que el dialogístico de la palabra y todos los fenómenos relacionados con él han quedado, hasta no hace mucho, fuera del horizonte de la lingüística. En lo que se refiere a la estilística, hay que decir que ha sido totalmente sorda al diálogo. Concebía ésta la obra literaria como un todo cerrado y autónomo, cuyos elementos constituían un sistema cerrado, que no suponía nada fuera de sí mismo, ningún otro enunciado. El sistema de la obra estaba concebido por analogía con el sistema del lenguaje, que no puede encontrarse en interacción dialógica con otros lenguajes. La obra en su conjunto, sea cual sea desde el punto de vista estilístico, es un monólogo autosuficiente y cerrado del autor que, fuera de su marco, no presupone más que un oyente pasivo."** (1982: 91)

Remitimos a las palabras del mismo Bajtin en torno a su concepto de "*dialogismo*" centrado especialmente en el discurso novelesco, aunque él reconoce que es una cualidad general del lenguaje:

> **"Tal imagen dialogizada puede encontrar un lugar (aunque sin dar el tono), en todos los géneros poéticos, incluso en la poesía lírica. Pero esa imagen sólo puede desarrollarse, llegar a la complejidad, a la**

[380] J. M. Pozuelo Yvancos: **"La incidencia notable de esta problemática en la teoría narrativa y literario-general no debe hacer olvidar, empero, que el sistema discursivo es un aspecto fundamental de la estructura lingüística no limitable a la novela. Bajtin lo planteó así y F. Martínez Bonati (1981: 2-3) ha hablado de la hipótesis de existencia de un sistema fundamental y ahistórico del discurso humano respecto al cual los discursos narrativos no son sino transformaciones diversas. Las formas narrativas suponen modificaciones más o menos acusadas de una estructura fundamental que implica: coincidencia de productor de la voz, persona, lugar y tiempo de la producción del discurso...** "(1988b: 252)

profundidad, y al mismo tiempo, a la perfección artística, en las condiciones del género novelesco." (1982: 95)

Bajtin anota como ejemplos la lírica horaciana, Villon, Heine, Laforgue...ejemplos poéticos en los que esa dialogía se hace presente en el discurso poético, aunque no sea en su forma plena ni artísticamente "perfecta". Queremos incidir en que sus precisiones tienen un componente histórico, de modo que ignoramos el grado de conocimiento por parte de Bajtin de poetas "modernos" en los que el discurso poético se abre hacia esa perspectiva dialógica. Sólo así es posible entender y enmarcar el duro alegato de Bajtin contra la concepción de la poesía como "*lenguaje de dioses*"[381] que ha marcado una buena parte de las poéticas del siglo XX (G. A. Aguirre 1979). De los diferentes tipos de relación entre los interlocutores surgen los distintos tipos de discurso, de tal modo que el concepto de "*dialogización*" se aplica más adecuadamente al discurso novelesco (entendido como género histórico, como tipo de discurso, no como modo de discurso). La diferencia entre discurso monológico (épico, científico, histórico, lírico, etc.) y dialógico (novela polifónica) debe ser entendida en este contexto interpretativo según nuestro punto de vista. La "novela polifónica" surgiría a partir del Renacimiento y proviene de la tradición del carnaval, la sátira menipea y los diálogos socráticos (Bajtin 1987). Este concepto de "polifonía" lo que nos sugiere es que el Autor literario funciona como un yo enajenado y desdoblado respecto al productor del texto, y que en el discurso novelístico delega sus funciones en la estrategia textual que conocemos como Narrador. Definitivamente, el texto literario se configura como el espacio de encuentro entre las estrategias del autor y las del lector, puesto que a esa estrategia de "*polifonía*" le corresponde simétricamente otra de "*poliaudición*". Ese espacio de encuentro, Bajtin lo identifica con el texto novelesco, tipo de discurso susceptible de acoger la riqueza de voces de los lenguajes sociales. Bajtin recoge este concepto bajo el término de **heteroglosia**, entendida como plurivocidad de voces en el seno de los lenguajes sociales, sin olvidar que dicha "*heteroglosia*" sufre inevitablemente un proceso de "*estilización*" al integrarse en el discurso novelesco. Pozuelo Yvancos nos recuerda que:

[381] Procedemos a incluir la extensa cita tanto por el interés que tiene dentro de las concepciones bajtinianas en torno a los géneros literarios, como por tratarse de una concepción de la poesía y del lenguaje del poema que hemos venido poniendo en evidencia a lo largo de nuestra investigación: "Como resultado de las condiciones que hemos analizado, el lenguaje de los géneros poéticos -ahí donde éstos se acercan a su límite estilístico- se convierte frecuentemente en autoritario, dogmático y conservador, enclaustrándose para protegerse de la influencia de los dialectos sociales, extraliterarios. Precisamente por eso es posible, en el campo de la poesía, la idea de un 'lenguaje poético' especial, de un 'lenguaje de dioses', de un 'lenguaje poético sacerdotal', etc. Es característico el hecho de que el poeta, al no aceptar un cierto lenguaje literario, prefiera soñar con la creación artificial de un lenguaje poético nuevo, especial, antes que recurrir a los dialectos sociales reales, existentes (...) La idea de un lenguaje especial, unitario y único, de la poesía, es un filosofema utópico, característico de la palabra poética: en su base están las condiciones reales y las pretensiones del estilo poético, que sólo satisface al lenguaje directo intencional, y desde cuyo punto de vista se consideran objetuales, y en ningún caso iguales a él, los otros lenguajes (el lenguaje hablado, el de los negocios, el de la prosa, etc.). La idea de un 'lenguaje poético' especial expresa la misma concepción ptolomeica de un universo lingüístico estilístico." (1982: 105)

> **"La perspectiva se puede trazar como elemento aislado de plurilingüismo inherente al lenguaje de muchas novelas, en las cuales se ofrece una continua mezcla de voces y un proceso de estilización de hablar de otro, de la perspectiva de otro. El llamado por Bajtin 'ángulo dialógico' o 'posición semántica' que asume estilos y sociolectos implica una dimensión ideológica moral de la perspectiva."** (1988b: 245)

Sobre estas mismas bases culminarán los trabajos de B. Uspenski (1967 y 1972), donde el fenómeno de la perspectiva adquiere un valor central para organizar los distintos niveles de análisis[382].

3.3 CUADRO TIPOLÓGICO DE LA MODALIZACIÓN LÍRICA

BIBLIOTECA VIRTUAL MiCUEL

Hemos caracterizado como discurso de ficción el discurso poético. Esa ficcionalidad, entre otros factores, venía marcada por el desdoblamiento "fictivo" de la estructura comunicativa del discurso Delimitado el concepto de Modalización del discurso, partiendo de la caracterización de la modalización, establecida para textos narrativos, una vez señalada esta proximidad entre los procesos de modalización narrativa y lírica, es posible trazar un cuadro tipológico en la dimensión de la modalización del discurso poético a partir de una serie de categorías o formantes. Tal paralelismo tendría en cuenta las aportaciones numerosas que se han ofrecido al campo de la modalización narrativa en las últimas décadas, de modo que enriquezcan y completen la equiparación de ambos tipos de discurso dentro de lo que hemos caracterizado en nuestro primer capítulo como "discurso de ficción". Dicho cuadro no puede partir de cero, y tiene en cuenta el cuadro tipológico establecido en 1982 por el profesor Arcadio López-Casanova que sigue siendo hoy en día el *canon* teórico que organiza y explica la configuración textual de dichas actitudes líricas, previstas sólo como posibilidades teóricas en L. Spitzer (1968) y W. Kayser (1948). El profesor López Casanova concibe las Actitudes líricas como figuras pragmáticas que son:

> **"(...) resultado del (posible) juego de relaciones de 'hablante-tú'/ 'enunciado', de cómo se sitúen, de si permanecen latentes o adquieres signos de protagonización, precisas actorializaciones, etc."** (1994: 60).

La tipificación que nos ofrece en El texto poético (1994), completa y amplía su aproximación anterior (1982)[383]. Parte de un cuadro básico donde confronta

[382] Remitimos a las valoraciones de Pozuelo (1988b: 245), así como a su crítica de este modelo en Pozuelo (1988a) al analizar un texto de Valle Inclán: "Focalización y estructura narrativa", pp. 119-139.

cuatro categorías: situación del hablante, relación pronominal, función del lenguaje dominante y actitud. De tal modo, cada una de las tres actitudes queda caracterizada por tres categorías[384]. Las tres actitudes resultantes reciben la denominación tradicional de (1) CANCIÓN, (2) APÓSTROFE y (3) ENUNCIACIÓN. Estas tres actitudes básicas[385] se complementarían con sus posibles desplazamientos y neutralizaciones (i.e., *imagen en el espejo* y *enunciación encubridora*). Sin embargo, el complejo proceso de la modalización lírica (constituido por las figuras pragmáticas) no se agota en este cuadro de las actitudes líricas. El profesor López-Casanova (1960: 75) añade la categoría de la VOZ:

> **"(...) entendiendo entonces por tal lo que en un sentido muy amplio, corresponde a los modos del discurso, o -quizás para ser más precisos- a las 'señales' del hablante con respecto al enunciado lírico, los 'filtros' subjetivos que marcan sus grados o tonos de implicación o adhesión, los 'gestos' en fin, propios del sujeto modalizador."** (1994: 75)

De tal modo, a la tradicional categorización de las actitudes líricas sería posible añadir la dimensión semántica de **la voz**, dependiendo de la patentización o no de unos determinadas modulaciones (en el caso de la voz. incluimos los formantes: identificación, función y modos del discurso, que serán desarrollados más adelante). Sería posible establecer una tipologización como la que sigue:

---

[383] Como señalaba allí mismo el profesor López-Casanova: "La importancia dada al punto de vista en el relato, y la abundantísima bibliografía que ya existe al respecto, no tiene correspondencia con el análisis y aplicación de tal categoría al campo de la lírica, pues los estudios son poco numerosos y, con frecuencia, nada clarificadores. La crítica ha usado, ciertamente, términos como 'protagonista', 'autor', 'distancia estética', 'hablante lírico', etc., pero al no apoyarse en una previa formulación rigurosa, en cuadro de definiciones y relaciones, tales usos han carecido de una elemental precisión, esto es, han pecado de ambigüedad y confusión" (1982: 109). Recordemos que el antecedente más señalado para el examen del punto de vista en el discurso narrativo corresponde al clásico ensayo de T.S, Eliot The Three Voices of Poetry, New York, Cambridge University Press, 1954. Posteriormente cabría completarlo con las fundamentales apreciaciones de W. Kayser (1948, versión en español de 1968).

[384] Ver A. López-Casanova (1994: 60-1).

[385] El profesor A. López-Casanova nos recuerda que para **"(...) una sistematización válida de la categoría de actitud lírica (o, si se prefiere, de punto de vista en la poesía) convendría tener presente, en primer término, que la obra literaria, instalada en el estatuto de la ficción, comporta una estructura comunicativa compleja, esto es, presenta una muy especial configuración de su espacio enunciativo**" (1982: 109.110). Trazábamos esta compleja disposición comunicativa en nuestro capítulo "II.-El estatuto comunicativo del poema", especialmente en el apartado "2.1.-Pragmática del discurso poético", donde intentábamos dar cuenta del desdoblamiento singular de la estructura comunicativa del discurso lírico dentro del marco del estatuto de la ficción.

Actitud discurso]	*Voz*	*[Id.*	*Función*	*Modos del*
	+/-	F. Patética		N/ D : ED/ EI/ EIL...
CANCIÓN	+/-	F. Modal		N/ D: ED/ EI/ EIL...
	+/-	F. Ideológica		N/ D: ED/ EI/ EIL...

Actitud discurso]	*Voz*	*[Id.*	*Función*	*Modos del*
	+/-	F. Patética		N/ D/ Di: ED/ EI/ EIL...
APÓSTROFE	+/-	F. Modal		N/ D/ Di: ED/ EI/ EIL...
	+/-	F. Ideológica		N/ D/ Di: ED/ EI/ EIL...

Actitud discurso]	*Voz*	*[Id.*	*Función*	*Modos del*
	+/-	F. Patética		N/ D/ Di: ED/ EI/ EIL...
ENUNCIACIÓN	+/-	F. Modal		N/ D/ Di: ED/ EI/ EIL...
	+/-	F. Ideológica		N/ D/ Di: ED/ EI/ EIL...

Tendríamos los siguientes valores: N-Narración; D-Descripcioón; Di-Diálogo; y ED-Estilo Directo; EI-Estilo Indirecto; EIL-Estilo Indirecto Libre. Las tres funciones de la voz y posibilidades de los modos del discurso establecen una compleja, casi ilimitada, tipología textual[386] desde cada una de las actitudes líricas. Parece evidente que la Actitud lírica de Canción no admite el modo de "Diálogo", puesto que entonces se trataría de una actitud lírica de Apóstrofe. También parece claro que cada una de las Actitudes tenderá hacia la elección de un modo de discurso dominante, aunque lo frecuente es la combinación de dos o más posibilidades. Así, la actitud de Canción tiende hacia el modo descriptivo o narrativo, y hacia el estilo

[386] Cf. M. Milian i Gubern "Tipologia de textos: reflexió per a l'ensenyament" , en Text i ensenyament. Una aproximació interdisciplinària, Barcelona, Barcanova, 1990, pp.75-93, donde desde la equiparación de los conceptos de texto y discurso procede a una síntesis didáctica de las tipologías textuales basadas en las funciones de la comunicación, y otras propuesta basadas en los tipos de secuencias (1978).

directo. La actitud lírica de Apóstrofe tenderá hacia el modo de "Diálogo", y en la actitud lírica de Enunciación predominan los modos de "Narración" y "Descripción". No se trata de una identificación directa ni necesaria, y queda sujeta a su constatación en el análisis, teniendo en cuenta que las diferentes escuelas o grupos literarios pueden marcar determinadas preferencias. A este cuadro mínimo tendríamos que añadir la temporalización y espacialización, que serán desarrolladas provisionalmente de modo autónomo.

Pasaremos a explicar y desarrollar con ejemplificaciones este diseño de categorización y tipología textual. El concepto de Actitud lírica ha quedado suficientemente delimitado y caracterizado en el análisis del profesor López-Casanova (1982 y 1994). Nos interesa ahora desarrollar las posibilidades de análisis de esas actitudes líricas incardinadas en el complejo proceso de la Modalización lírica. Procederemos a una primera caracterización elemental de estas categorías. Recordemos que el concepto de **voz** va ligado a la categoría de persona[387], y que a su vez admitiría incluso la posibilidad de representarse textualmente mediante el modelo de actorialización representada. El concepto de **Actitud lírica** se realiza, por tanto, a través de la institución y patentización pronominal en el texto de la categoría de persona, y/o a través de determinados modos lingüísticos; pero también es el resultado de una compleja estrategia de enunciación ficticia (o ficcionalización) que el Hablante lírico genera en el proceso discursivo del texto que acabamos leyendo bajo la forma de inscripción textual llamada "poema"[388]. Se trataría de esbozar una tipología de la comunicación literaria en el discurso poético anterior a la especificación que constituyen los géneros históricos, pero con una ejemplificación textual lo más completa posible. Desde el punto de vista de una pragmática del discurso literario, partimos de una concepción del texto lírico como unidad de comunicación socioverbal en su contexto. Recordemos que las propiedades formales de un texto no son suficientes ni para señalar su valor comunicacional ni para interpretarlo como perteneciente a una clase de texto concreta. En esta misma línea y dentro del campo epistemológico de la escuela de Tartu, hemos de subrayar el estudio sobre el estatuto comunicativo del poema lírico llevado a cabo por I.I. Lévine (1976). Estudia el estatuto comunicativo a partir de la estructura de las relaciones entre los "personajes inmanentes": *Autor real del texto, Lector, Auditor real y Mediadores (traductor, recitador,* etc.). Para Lévine hay dos tipos de personajes inmanentes en el texto: los explícitos (aparecen en el texto) y los implícitos o sobreentendidos. Todo poema lírico implica siempre la presencia de dos personajes:

[387] Recordemos que el término "persona" hace referencia a la máscara utilizada por los actores en el teatro griego. Determinar la "propia voz" es difícil. Es evidente que los escritores no utilizan sus propias voces reales cuando escriben, y que el discurso literario refleja la supuesta persona o máscara que adopta el hablante lírico o narrador. Recordemos que también G. Genette (1972) había caracterizado como "Voz" las relaciones existentes entre el Sujeto de la Enunciación y lo narrado, con factores tales como la ubicación temporal del narrador respecto a la historia, la participación o no en los hechos narrados, y la ubicación en una jerarquía de niveles narrativos. Se diferenciaría de la categoría de "Modo", caracterizada por la distancia y el grado de focalización (cero/ externa/ interna). Cf. Reisz de Rivarola (1987).

[388] Cf. B. H. Schmidt (1978).

el autor literario (entendido como la imagen del autor real implicada en el texto) y el destinatario, aunque Lévine anota que el poema es casi siempre autocomunicativo en cuanto que el hablante del poema suele ser a la vez el sujeto y el objeto de esta relación.[389]:

Yo (Eón).....[Yo---------Yo] (Edo)....Tú (Eón)

Lévine señala además que el estatuto comunicativo de un texto no es una estructura inamovible, cerrada, estática, sino que depende esencialmente de su funcionamiento. Dentro de ese estatuto comunicativo es necesario considerar la estructura de las relaciones entre los personajes "inmanentes" (diferenciados de los reales o empíricos), que pueden ser: *explícitos* (los dados en el texto, sus 'héroes'), e *implícitos* (los sobreentendidos, autor y lector implícitos). Desde el punto de vista del discurso poético, la tarea será comprobar si ofrece sustancialmente un funcionamiento distinto de otros tipos de texto. El poema lírico implica siempre la presencia de dos personajes (evidentemente, corresponde a lo que nosotros denominamos interlocutores o participantes comunicativos): el autor literario y el destinatario. Según Lévine, las relaciones entre los personajes reales se insertan en las de los personajes inmanentes del siguiente modo:

A)*"Yo del héroe lírico / Autor real;*

B*) Yo del héroe lírico / Lector real;*

C) *Tú del héroe lírico / Lector real".*

La posibilidad de relación puede suponer la identificación o la no identificación. Las relaciones entre al autor literario y el lector real pueden ser de contacto o compasión; y las que se dan entre al autor y los lectores reales se refieren al interés por la vida privada del poeta, la amistad entre ambos, etc. En principio, es casi indispensable que surja una "autocomunicación" en el Lector Real, reflejo de la que aparece en el texto. La riqueza de relaciones extra-textuales complejas supone una revalorización de la actividad de comunicación intratextual. Así, por ejemplo, las interpelaciones retóricas, los fenómenos de comunicación ficticia, etc., contribuyen a trazar el programa de lectura y a incentivar el interés del lector, además de mostrar las relaciones de poder, sabiduría, etc., entre el Autor y Lector reales. Lévine señala que el estatuto cognoscitivo y ontológico de la comunicatividad depende en parte del paradigma genérico. Por ello, hemos de tener en cuenta que la Lírica -asociada

[389] Aquí podemos detectar la tesis de Lotman (1970) de que el estatuto comunicativo peculiar de la lírica es la forma *Yo-Yo*, la **autocomunicación.** También I. I. Lévine insiste en la caracterización del discurso poético como una estructura autocomunicativa: "Otro rasgos importante, inherente intrínsecamente a la lírica, consiste en que ésta presupone el surgimiento de una autocomunicación en el lector. Es como si el acto autocomunicativo que acompaña a la creación del poema (la conversación del poeta consigo mismo) se proyectara en el acto de la recepción del poema, convirtiendo este acto en una conversación del lector consigo mismo" (1986: 104).

generalmente a la subjetividad, por oposición a la objetividad de la Épica-, ofrece la posibilidad de proyectar la situación del poema sobre la experiencia personal del lector[390]. Lévine establece una tipología de las formas de aparición de la primera y la segunda personas explícitas en el texto, partiendo de la base de que todo poema puede ser caracterizado por su esquema comunicativo intratextual. Distingue tres formas básicas:

1) **Forma propia**: el "yo" explícito del enunciado puede identificarse con el Autor Real, o el "nosotros" con un pequeño grupo del que forma parte el mismo autor real. Tendríamos el equivalente a la actitud de Canción.

2) **Forma "tercia"**: cuando la identificación antes descrita es imposible.

3) **Forma generalizada**: cuando el "nosotros" reenvía al ser humano en general o a un gran grupo social. Incluso puede darse el caso de que no esté incluido el autor de ninguna manera.

Además de estas tres formas básicas, pueden darse también casos mixtos o imprecisos. Las formas de aparición de la segunda persona serían:

A) **Forma propia**: cuando el "tú" puede ser identificado con un destinatario real preciso. Tanto la forma propia (A) como la impropia (B) se corresponden con la actitud de "Apóstrofe" (Cf. *3.5 Apóstrofe*).

B) **Forma impropia**: del mismo modo, pero cuando el destinatario no tiene la posibilidad de hablar (destinatario no humano).

C) **Forma generalizada**: cuando el "vosotros" reenvía al ser humano en general o a un gran grupo social; y coincidiría con una de nuestras modalidades de "Apóstrofe".

D) **Forma autocomunicativa**: cuando el "tú" del enunciado equivale al "yo" de la enunciación. Equivaldría a nuestra "Imagen en el espejo" (Cf. *3.4.3 Desplazamientos*).

Lévine maneja la hipótesis de que todo poema puede ser caracterizado por su esquema comunicativo intratextual. Además, establece toda una serie de correlaciones entre la **estructura comunicativa intratextual** y otras estructuras, extratextuales o infratextuales que servirían para caracterizar toda la gama tipológica de estructura comunicativa de los textos poéticos. Las posibilidades comunicativas de los textos sirven, por tanto, para establecer un principio de tipología textual. Sin embargo, Lévine reduce el problema de la estructura comunicativa y de la modalización lírica a la patentización pronominal en el enunciado, sin pasar a considerar otros aspectos, y desde un esquema de comunicación literaria excesivamente simplista, exceptuando la diferenciación entre el destinatario humano/no humano. Traza con claridad la diferencia entre las 'personas' o

[390] Anotamos que el presente trabajo de I.I. Lévine (*Levin*, en la versión española), está directamente relacionado con el artículo que presenta en la misma revista, Criterios, op. cit., la autora Aleksandra Okopien-Slawinska (1986).

'personajes' textuales, totalmente ficticios, y las personas reales que pertenecen al mundo histórico del contexto. En el primer caso, nos movemos con claridad en el plano o esfera de la Semántica textual; en el segundo, nos referimos a la dimensión pragmática del texto. Se trata de establecer:

> **" (...) por quién ha sido creado el texto y cómo funciona éste; los personajes ligados a este aspecto son el autor real del texto y la persona real que recibe *hic et nunc* ese texto."** (1986: 101)

En efecto, todo poema fue creado por alguien y está predestinado para alguien. Presupone obligatoriamente la presencia de dos personajes: el Hablante lírico y el Destinatario implícito, según la terminología que preferimos. Sin embargo, esta aproximación de Lévine no tiene en cuenta la puesta en situación del texto, no ofrece ejemplificación, y acaba confundiéndose con un mero análisis de las formas pronominales que pone en juego el enunciado poemático.

Dentro de una caracterización semántica e ideológica, tenemos también la aproximación a una caracterización del *Yo textual* (Sujeto lírico) por parte de I. Bachmann[391] (1978). Nos interesa especialmente su diferenciación de los "*Yo"* que aparecen en el texto. Creemos que su concepto de 'Yo' indiferenciado teórica y epistemológicamente viene a coincidir, a grandes rasgos, con el concepto de **Narrador** en novela o de **Hablante lírico** en el discurso poético. Se trataría de la instancia ficticia que genera el discurso narrativo o lírico según los casos. Por ejemplo, en cuanto al 'yo que escribe' se trataría del yo que habla:

> " (...) **de las cuestiones de la persona en la poesía, en cuanto que procede con un Yo o su Yo se esconde detrás de su Yo."** (1978: 35)

Bachmann llama la atención sobre la multitud de Yo que existen en la historia, y especialmente sobre la solidez de un tipo particular, el Yo que actúa:

> **"Y después de la disolución de esa unión del Yo se llegó a otra experiencia, notamos las interferencias entre autor y Yo, y en definitiva supimos de todos los Yo posibles en la poesía, el fingido, el enmascarado, el reducido, el absolutamente lírico, el Yo como figura de pensamiento, figura de acción, un Yo sin materia o deshecho en la materia"** (1978: 38-9)

Nos llama la atención cómo esta fina analista de la intencionalidad y de la carga ideológica de los textos, no establece diferencias 'a priori' entre Narrador y Hablante lírico. En su caracterización, diferencia el ***Yo Autorial***, o supuestamente autobiográfico. Lo rastrea en las novelas de Henry Miller o Céline, casos en los que

[391] Ver I. Bachmann (1978): "Cap. II.-Sobre poemas", donde nos ofrece sus reflexiones sobre la moralidad en el arte, y en especial en la poesía europea del siglo XX. Rechaza la idea de revoluciones en literatura únicamente a través del experimentalismo formal y plantea sus sospechas acerca del esteticismo vacío de contenidos. Bachmann busca una moralidad en el lenguaje, una moralidad que estaría en la actitud/intención del autor hacia su obra y en el gesto que ésta realiza hacia la realidad. Reivindica una humanización de la literatura que se traduzca en un compromiso existencial, social y real del escritor con su tiempo.

se nos presentan hechos, vivencias y experiencias del *Yo* como pertenecientes al autor. Frente a este *Yo autorial*, Bachmann diferencia el *Yo* de los diarios o el *Yo* epistolar (mucho más selectivo con su material), dado que un género y otro están obligados a la forma del Yo, pero:

> **"La novela, el poema, no lo están y, por tener otras posibilidades de elección, la novela y el poema disponen de muchas posibilidades de Yo, problemas de Yo. Y también sólo en estos dos géneros aparece el deseo de destrucción o destronamiento del Yo, o de su nueva concepción."** (1978: 42)

Una forma corriente de enmascaramiento del Yo, es el Yo que aparece como editor, como notario del texto (tal y como sucedería con el Dostoievski de Apuntes del subsuelo). Bachmann ve diferencias entre la configuración de ese Yo en el siglo XIX, e incluso el de Goethe (un *Yo* como instancia única que ilumina el acontecer) y el Yo de Svevo o el de Beckett. De este Yo Autorial pasamos a otras muy diversas manifestaciones. La primera alteración que ha experimentado el Yo Autorial es que ya no se mantiene en lo ocurrido, sino que recientemente contiene lo ocurrido en el Yo. El *Yo decimonónico* era un yo fidedigno, sin cuestionar, y también lo ocurrido (lo contado o representado) estaba garantizado por él, y él mismo, como persona, quedaba juntamente garantizado. Era lo que ocurría con los sólidos narradores decimonónicos de la novela romántica y realista. Sería un yo que se diluye en busca de una certeza que nadie ni nada puede darle y que ella ubica en la historia de la literatura europea del medio siglo:

> **"El Yo sufre de no poseer ya ninguna personalidad determinada, está cortado de todo vínculo, toda referencia en que podría determinarse como tal. Ya sólo se descubre como instrumento de un ciego acontecer"** (1978: 50)

También tenemos el Yo de S. Beckett. Es un yo al borde de la aniquilación (sin personalidad, ni identidad, historia, etc.) que ha perdido toda confianza en el lenguaje. Por tanto, se llega a la liquidación de la historia, los contenidos de la novela desaparecen. Es un Yo que se pierde en murmullos, y todavía su murmullo le resulta sospechoso, pero cuya necesidad de hablar sigue estando ahí, y para quien la resignación es imposible[392]. Como vemos, se trata de diferenciaciones que no tienen una fundamentación teórica, de intuiciones críticas o interpretativas de una lectora privilegiada, pero que nos suministran caminos para recorrer. En general, casi todas ellas apuntan hacia la delimitación de la función que nosotros hemos caracterizado como **Hablante lírico** en el discurso poético, y que, en algunos ejemplos de Bachmann, incorpora rasgos del Autor literario.

Partiremos de la concepción del **Hablante lírico** como una función que puede ser llevada a cabo por distintos actantes en el discurso, que no se identifican necesariamente con la figura del autor real. Tanto el discurso narrativo como el

[392] Añadimos como ejemplo personal el YO de Thomas Bernhardt, autor de uno de los proyecto narrativos más sólidos de la literatura europea de este siglo.

discurso poético son discursos de ficción, y ambos se caracterizan por una *enunciación "polifónica*", desde el desdoblamiento comunicativo que posibilita lo que hemos caracterizado como el estatuto de la ficción. Sin embargo, la Modalización poética y la narrativa no se articulan mediante un proceso simétrico, a pesar que sean rastreables elementos "narrativos" en muchos textos poéticos. Lo que venimos llamando "*narratividad"* es un modo de discurso, no un tipo de texto, y admite su articulación textual tanto en la novela como en el poema. Como punto de partida, veamos el siguiente poema de Alejandro Duque Amusco:

EL BAÚL DE LISBOA

Volvía del trabajo a media tarde.
El rutinario oficio daba paso
a otro universo libre y poderoso.
El rito comenzaba.
Encendía despacio un cigarrillo
en el húmedo cuarto de alquiler,
y ante unas cuartillas, en la desoladora
mesa del comedor, sentábase
a entretener el tiempo.
Allí escribía
sin detenerse apenas a pensar
en la verdad de aquellos rápidos renglones.

Lo que más le importaba era huir,
y aquel singular modo
era el suyo.
Quizás nada añadía
amenidad al curso de su vida.
Ni los paseos por los bulevares
y las lentas callejas, ni la charla
ligera en las ***terrasses*** *de los cafés*
podían aliviarle de ese peso

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

agotador: el tedio.

El balcón a la calle.

¿Curiosidad? Ninguna. Los mismos tejados, repetidos,

con sus gatos enfermos,

las mismas aves del cercano puerto,

las barcazas y grúas, el mismo laberinto

de comercios y gentes

bajo la llama oscura de la tarde.

Tarde espaciosa, hueca, igual a tantas otras...

Él no mira. Escribe. El tedio crece.

Es la perfecta trampa

de la que nadie sale

(no valen contra ella estrategemas).

Él escribe. Escribir es su único consuelo,

ágil la mano, el corazón ardiente,

los ojos llenos del mayor olvido,

esperando del mundo una visión secreta,

esperando de la palabra

lo que no da la vida."

("El baúl de Lisboa", Donde rompe la noche, Madrid, Visor, 1994, pp. 48-49; los subrayados son nuestros.)

Observemos que la temporalización del poema se organiza desde dos tiempos bien diferenciados, que nos ayudan a diferenciar los dos bloques temáticos. El primero de ellos se caracteriza por el uso del verbo en tiempo pasado (pretérito imperfecto de indicativo, con el aspecto durativo subrayando el tema del tedio y la monotonía). Nos encontramos con una actitud de enunciación, muy cercana al discurso narrativo, en donde el Hablante lírico caracteriza, desde una posición exterior, a un personaje anónimo: oficio rutinario, fumador, inquilino pobre, paseante solitario y aburrido, en una ciudad identificada como "Lisboa" en el título, y cuyos elementos espaciales bien pudieran coincidir con su referente real (terrazas, bulevares, un puerto cercano, vistas abuhardilladas, etc., pero que tampoco es identificada a partir de unos determinados signos referenciales). Sería incluso posible establecer un mínimo diseño del personaje, atendiendo a la tipología de análisis de la narratología: caracterización formal, funcional y sustancial. Este personaje se caracteriza porque "no hace nada" hasta el verso: *"El no mira. Escribe. El tedio crece..."* que introduce el poema en un programa narrativo diferente. Se rompe la

actitud narratorial y el Hablante lírico, desde el presente, pasa a explicarnos, a darnos cuenta, de esa actividad "escritorial" enigmáticamente anunciada mediante un signo de indicio en el título del poema: *el baúl*, y que tiene lugar en un tiempo "presente" radicalmente distintos del pasado expresado en imperfecto de indicativo. De un narrador (Hablante lírico) en apariencia "parcialmente sabio" que describe únicamente la actividad externa del personaje, con una actitud aparentemente objetivista, pasamos a un Hablante lírico que nos demuestra una Sabiduría máxima, puesto que nos ofrece hasta las motivaciones internas del personaje. El final climático del poema presenta incluso lo que podríamos denominar como un tipo de "información privilegiada", ya que no tenemos constancia de que el mismo personaje sepa ese secreto contenido del bául: "*esperando del mundo una visión secreta / esperando de la palabra / lo que no da la vida*".

También Francisco Brines en el poema "La muerte de Sócrates" (de su libro Materia narrativa inexacta), nos a presenta un hablante lírico que ejerce su función a la manera del narrador tradicional decimonónico: sabe todo acerca de sus personajes y de la materia que narra, emite juicios, declara, toma partido. En este tipo textual, sí podría adquirir plena significación la utilización de los parámetros del discurso narrativo, puesto que el discurso poético ha adoptado todas las categorías de aquél. En efecto, llega a producirse hasta el desarrollo de un *personaje poematico*[393].

Tenemos otro ejemplo en el análisis de T. Sánchez Santiago en torno a la poesía de Claudio Rodríguez[394]; llama la atención sobre la función apelativa que da sentido a su intención, resultado del ansia de solidaridad, el traspaso a todos de esa participación que él pretende. Don de la Ebriedad aparte, el resto de su obra poética se abriría hacia un proceso solidario, aunque con un matiz personal:

> **"No son poemas de los etiquetados entonces como 'sociales', cuya misión era erigir un mensaje que afectaba, en su fin último, a la sociedad española del momento; aquí el mensaje no es social, sino solidario" (**T. Sánchez Santiago: 276).

La actitud lírica de Apóstrofe había caracterizado frecuentemente la poesía social más combativa (marcada por esa urgencia a través de la Función Conativa de lenguaje). No hay defensa de una ideología común, ni de intereses colectivos o particularistas, sino el intento de cifrar un compromiso humanista con el resto de los hombres. Se trata de una generosidad que traspasa el *YO* para llegar al **nosotros** (Ver *poema IX* del *Libro primero* de Don de la ebriedad). Del *YO* se pasa una dialéctica de apelación *TU / VOSOTROS*, posteriormente esta apelación colectiva va a ir

[393] Tal y como señala J. Olivio Jiménez: "Como hemos visto, el protagonista poético de gran parte de sus textos es un sujeto que se contempla y contempla al mundo desde la dudosa luz del crepúsculo, y enlaza "la quiebra" de una supuesta plenitud primera, ligada a la luz y a lo diurno, en un vacío final siempre amenazante, la oscuridad, lo nocturno." (José Olivio Jiménez, Diez años de poesía española, 1972, cita en pág. 181)

[394] Todas nuestras citas corresponde al volumen Desde mis poemas, Madrid, Cátedra, 1983, en el cual Claudio Rodríguez recoge sus cuatro primeros libros. Cabría añadir en la actualidad Casi una leyenda, Barcelona, Tusquets, 1991.

cediendo el paso al TU en Alianza y Condena ("Eugenio de Luelmo", "Una aparición", "Lo que no se marchita"), de ahí también que lleguen los poemas de la celebración amorosa ("Sin leyes", "Un suceso", "Ahí mismo"), o la denuncia explícita de poemas como "Cáscaras" o "Gestos".

Obsérvese que habitualmente se procede a analizar de manera indiferenciada los niveles semántico y pragmático del texto (era el caso de Lévine, de I. Bachmann), como si la relación de univocidad entre ambos fuese totalmente transparente. I. I. Lévine (1976: 104) nos recordaba la dimensión de autocomunicación de la lírica, incluso la utilización de la primera persona, y la frecuente alusión a la segunda persona, considerándolo un fenómeno sin analogías en otros géneros artísticos. Del mismo modo:

> **"La subjetividad, el carácter íntimo de la lírica contribuye al esclarecimiento de una comunicación directa del lector con el autor (implícito); estos mismos factores, junto con el carácter generalizado, facilitan la posibilidad de una autoidentificación del lector con el autor (o el "héroe lírico"), condicionan la 'aplicabilidad' de la lírica, la posibilidad de una proyección de la situación del poema en la experiencia personal del lector."** (Lévine 1976: 106)

Partiremos, en nuestra tipología, de una clara diferenciación de los planos semántico y pragmático, teniendo presente que el cuadro que sigue pertenece a una caracterización tipológica semántica de los textos, correspondiente a tres actitudes básicas: canción, apóstrofe y enunciación. Dada la habitual equiparación funcional entre las figuras del Narrador y del Hablante lírico, diferenciaremos entre el Hablante Lírico (HL) y el Sujeto Lírico (SL). Hemos de tener presente que el Hablante lírico es una estrategia discursiva que participa tanto de una dimensión semántica como de otra pragmática en cuanto está emergiendo todo el proceso de la enunciación desde la figura del Autor. El Sujeto Lírico es la manifestación textual de la función del Hablante lírico en un enunciado poemático determinado. Valga como ejemplo la consideración de un poema paradigmático: "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma" de J. Gil de Biedma[395], poema en el que se establece un complejo perspectivismo entre las figuras:

1) *Autor real*=Jaime Gil de Biedma', que tal vez no vivió ninguna de las situaciones ni posibilidades descritas/previstas por el poema.

2) *Autor literario*=Jaime Gil de Biedma'' autor-emisor de "Las personas del verbo" y que escribe el poema, sin duda ninguna, años después de lo enunciado en 4 y de lo sugerido en 3.

3) *Hablante lírico*="Yo que lee en el jardín ahora -final de agosto-..." (=Jaime Gil de Biedma''')

[395] Utilizamos la edición de Jaime Gil de Biedma, Las personas del verbo, Barcelona, Seix-Barral, 1988, poema en p. 155. Remitimos al brillante ensayo de A. Cabanilles (1989).

4) *Sujeto Lírico*="Tú en el verano -agosto- del año pasado y que ahora ya ha muerto...".

Si tenemos en cuenta la dimensión pragmática del discurso poético, hemos de considerar que el Hablante Lírico se configura como una hipótesis de escritura, como una estrategia discursiva que traza sus propios planes tras el acuerdo tácito que supone el pacto de lectura literario. De acuerdo o no con el Lector Modelo, efectúa, patentiza una determinada propuesta de lectura. Pero antes de ahondar en un determinado poeta o procedi1miento, pasemos a establecer las tipologías básicas de la modalización lírica. Añadimos el formante de la **voz** desde una nueva perspectiva, e incluimos también los procesos de discursivización correspondientes a las categorías de espacio y tiempo:

Modalización lírica:

1) **Actitudes líricas**: relaciones entre los interlocutores.

2) **Voz**: relaciones del hablante lírico con el enunciado.

3) **Espacialización**: proceso de discursivización espacial.

4) **Temporalización**: proceso de discursivización temporal.

3.4 ACTITUD DE CANCIÓN

Desarrollaremos un sencillo esquema diferenciando el Yo lírico del Yo plural, y pasaremos a analizar con posterioridad los principales desplazamientos. La actitud de canción, tal y como ha sido caracterizada por el profesor López Casanova (1982 y 1994: 63 y ss), se define por la identificación entre el Hablante lírico y el Sujeto lírico patentizado a través de la primera persona gramatical. En el modelo básico el Yo se focaliza tanto a través de la Voz (con la triple posibilidad de: función patética, modal o ideológica), como en forma de Actor del enunciado poemático (en su doble modo: representado/ no representado). Desde la caracterización tradicional, se ha establecido su relación con la Función expresiva del lenguaje. Tenemos también una caracterización coincidente a grandes rasgos, y complementaria, en el ensayo señalado de I.I. Lévine:

> **"Llamaremos egotivo (texto del tipo I) al texto si está escrito en 1ª persona (indicadores formales: los pronombres yo y nosotros (as) y las correspondientes formas de los verbos). Llamaremos apelativo (texto del tipo II) al texto si está organizado como una única apelación a tal o cual destinatario explicitado (indicadores formales: los pronombres tú y vosotros (as) [N. del T.: en español, también usted y ustedes[, las correspondientes formas de los verbos, los imperativos, los llamamientos). Desde luego, el texto puede ser, a la vez, egotivo y apelativo, o no ser ni lo uno ni lo otro"** (1976: 107)

Lévine completa esta sucinta caracterización con tres formas de presentación de cada uno de esos tipos de texto. Sin embargo, él mismo señala la imprecisión de esta clasificación basada únicamente en la patentización de determinadas marcas

gramaticales, y que suele chocar con la indefinición de los elementos pronominales que participan en el acto comunicativo representado en el poema[396]. Como hemos examinado, no queda muy clara su diferenciación entre personajes globales de la comunicación intratextual ("*héroes*" del poema) y *periféricos* (1976: 109 y ss.), pero es un precedente de una posible clasificación en la actorialización lírica a partir de la configuración de las actitudes líricas:

> **"La introducción de personajes periféricos o formales es una clara manifestación de esa 'comunicatividad a toda costa' de la que hemos hablado anteriormente. Así, la introducción de *yo* y *tú* formales en "Sus ojos" de P. ("Ella es agradable -diré entre nosotros.../ Pero, reconócelo tú mismo, otra cosa son / Los ojos de mi Olénina") sin que le agregue nada al 'contenido' del texto, le confiere un status comunicativo distinto"** (1976: 110)

Añadiremos, como complemento a nuestra caracterización tipológica los cuantiosos ejemplos ofrecidos por el profesor López Casanova, nuestras apreciaciones en el siguiente poema de Rilke:

"Amo de mi ser las horas oscuras,
en las cuales se ahondan mis sentidos;
en ellas, como en cartas olvidadas,
hallé mi vida diaria ya vivida,
superada, hecha lejana leyenda.

De ellas sé que tengo espacio para una
segunda vida, anchurosa y sin tiempo.

Y a veces soy como el árbol que adulto
y rumoroso, encima de una tumba,
cumple el sueño que el joven ya pasado
(por el que entran sus cálidas raíces)
perdió con melancólicas canciones."

(De "El libro de la vida monástica", Antología poética, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p.45)

[396] Ver ahora C. Vera Saura: "Pragmática del yo en la lírica: la poesía de Attilio Bertolucci", en J. Valles/ J . Heras/ Mª.I. Navas (1995), pp. 249-259.

En realidad, en su manifestación plena, esta perspectiva de la modalización caracterizaría un tipo de HABLANTE LÍRICO que irrumpe como centro focalizador del universo del discurso, anulando toda distancia entre el yo lírico y el enunciado, ya que los contenidos evocados pertenecen únicamente a la esfera íntima del locutor, y responden a un profundo proceso de introspección y descubrimiento interior. Se trata de una actitud que representa ante el lector de modo "directo" la más íntima interioridad del Hablante lírico, identificado por omisión con el Autor. Aparentemente, puede parecer un monólogo o un soliloquio (y así ha sido caracterizada esta actitud lírica alguna vez); pero veremos, no se trata de ninguno de los dos procedimientos. Sería el claro ejemplo de Juan Ramón Jiménez en "El otoñado" (TAP. pág. 789). Incluso podrían establecerse diferentes modalidades de *'Yo'* según la expresión y modulación que alcanzan en el poema a lo largo de la historia:

1) *Yo desplazado* (fruto de la "imagen en el espejo" o del empleo de la estrategia de representación textual del "*heterónimo*"), y sería el Alberto Caeiro de Pessoa, o el Juan de Mairena de A. Machado;

2) *Yo doblado* (mediante un procedimiento especular o un desdoblamiento de la estructura comunicativa), como puede serlo el Hablante lírico de Altazor de Huidobro,

3) *Yo superpuesto* (fruto de una o más superposiciones temporales). Es el caso de buena parte de los poemas de F. Brines.

Ese Hablante Lírico puede patentizarse o no textualmente, e incluso adquirir una configuración parecida a la de un personaje narrativo a través de un determinado tipo o grado de Actorialización. Podrían establecerse paralelismos con los modelos interactivos de identificación con el héroe señalados por H. R. Jauss (1977).

A una *identificación simpatética* le corresponde el héroe imperfecto, que surge del mundo de lo cotidiano. Podría ser el "yo escénico"=hablante lírico de Hijos de la ira de Dámaso Alonso, o de buena parte de la poesía española catalogada como "realista" en la segunda mitad de siglo.

La *identificación catártica* se da con el héroe:

a) sufriente: por amor, por despecho, por olvido, por otras causas

b) oprimido[397]: por otros hombres, por el Estado, por las estructuras morales o ideológicas, o socio-económicas, por el capitalismo, por el comunismo, por el

[397] Recordemos que esta es una de las constantes de la poesía de Espronceda, y en especial de sus *Canciones*: el mendigo, el cosaco, el pirata, en poemas con una estructura narrativa ambigua y donde se desarrolla el concepto casi teatral del personaje poemático. La *teatralidad* de la poesía romántica puede rastrearse en numerosos ensayos. Ver R. Marrast "Introduccion crítica" a J. De Espronceda El estudiante de Salamanca. El diablo mundo, Madrid, Castalia, 1989, pp. 9-81; y "Introducción biográfica y crítica" a J. De Espronceda Poesías líricas y fragmentos épicos, Madrid, Castalia, 1979, pp. 7-64.

fascismo, etc., encarcelado (Miguel Hernández), hospitalizado (el "Narciso" de Leopoldo María Panero), etc.

Disentimos de Jauss en su afirmación de que la experiencia de la lírica nos saca por definición fuera del ámbito de las realidades de la vida cotidiana e histórica (1977: 380). Recordemos que es posible que el Yo adquiera según las épocas y los estilos, unos determinados signos de representación y protagonización. En efecto, sería imaginable una nueva formulación de la historia literaria, teniendo también en cuenta la categorización de los formantes textuales junto a los elementos habitualmente estudiados de sociología y periodización literarios. Vemos cómo, por ejemplo, en la generación poética del medio siglo, en España, se da una poética de signo realista en relación con unas determinadas claves epocales, que vienen a coincidir con un *Yo desdivinizado* (esto es, que justifica su existencia, presencia y actuación en el mundo de forma secularizada o desligada de la explicación religiosa), y una temática centrada en el hombre histórico, su **yo** en el **mundo**. Durante este período predomina una modalización lírica enunciativa, muy cercana a la narratividad, en la que adquieren una gran presencia textual anécdotas, relatos, reportajes, etc., y que tiene su correlato expresivo en la utilización de un lenguaje de poema muy cercano al nivel coloquial con una aparente retórica de la sencillez. Es frecuente encontrar también la presencia de tipos de texto y construcciones textuales, correspondientes a modelos habitualmente no considerados como líricos: esquelas, periódicos, informes, etc. Constituirían ejemplos paradigmáticos de esta época poemas como "Requiem" y "Yepes Cocktail"[398] de José Hierro; "Nota necrológica"(del libro Grado elemental, 1962), y buena parte de los poemas de Tratado de urbanismo (1967) de Ángel González[399]. En algunos poetas estos procedimientos tienden a aparecer en poemarios más tardíos, publicados algunos años más tarde, tal es el caso de Carlos Bousoño y Las monedas contra la losa[400]. En torno a 1968/1970 se da un cambio progresivo, marcado por elementos históricos que generan un nuevo modelo cultural hoy denominado de "la transición democrática"[401]. A partir de este momento se da un modelo centrífugo, muy dinámico, interesado fundamentalmente por todo lo foráneo y novedoso, obsesionado por incardinarse en la "modernidad" y por marcar una experiencia de "lo diferente" en el seno de la propia comunidad. Se da, además, como algunos críticos han señalado, un proceso de transferencia, desde la periferia al centro, de tal modo que elementos y autores marginados hasta ese momento pasan a convertirse en el nuevo 'canon'. Valga el ejemplo de la demanda de incorporación de discursos ajenos, procedentes ahora de la literatura anglosajona y francesa, tal y como puede comprobarse en la obra de

[398] Ver el análisis de "Réquiem" en López-Casanova (1982: 185-186). "Yepes Cocktail" puede localizarse en Libro de las alucinaciones, Madrid, Cátedra, 1986. Conviene resaltar la riqueza de modulaciones del proceso de la modalización lírica en este último poema que alterna una actitud de diálogo escénico "polifónica" según los planteamientos bajtinianos.

[399] Citamos por la edición de Poemas (Edición del autor), Madrid, Cátedra, 1984.

[400] Citamos por Selección de mis versos (Edición del autor), Madrid, Cátedra, 1980.

[401] Cf. J. C. Mainer: "1975-1985: Los poderes del pasado", en Mainer (1994: 109-142).

autores especialmente significativos del período como Jaime Gil de Biedma o Carlos Barral (pertenecientes a la hoy conocida como "*Escuela de Barcelona*"[402]). Como vemos, los mecanismos de representación y enunciación del Yo adquieren una complejidad notable a medida que nos acercamos a la poesía contemporánea y postcontemporánea, de tal modo que caracteriza a la poesía denominada "moderna" la emergencia de esa subjetividad o "individualismo"[403] a través de los mecanismos de enunciación.

3.4.1 Yo lírico singular

Se corresponde con la "forma propia" de primera persona anotada por I. I. Lévine (1976: 107). Véase en el siguiente poema de Fernando Pessoa la cercana actitud con el poema antes citado de Rilke. Bajo una misma configuración epocal coinciden en ciertos elementos de representación del hablante lírico, desde el "*monje*" hasta el "*pastor*" en un aparente rechazo de la supuesta poética de la Modernidad, ligada a la tematización de los símbolos de la ciudad y del viaje[404]:

"Soy un guardador de rebaños.
El rebaño es mis pensamientos
y mis pensamientos son, todos, sensaciones.
Pienso con los ojos y con los oídos
y con las manos y con los pies
y con la nariz y con la boca.

Pensar en una flor es verla y olerla,
y comer un fruto es saberle el sentido.

Por eso, cuando en días de calor
me siento triste de gozarlos tanto
y todo lo largo que soy me tumbo en la hierba
y cierro los ojos calientes,
siento todo mi cuerpo tumbado en la realidad.

[402] Ver el "Capitulo Noveno.-El 'realismo crítico', elemento de unión del grupo de Barcelona", pp. 243 y ss., en C. Riera, La Escuela de Barcelona, Madrid, Anagrama, 1988.

[403] Según las conocidas tesis de C. Bousoño (1979a, 1981a y 1981b).

[404] Véase Luis García Montero, Poesía, cuartel de invierno, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1987.

Sé la verdad y soy feliz."

(De "El guardador de rebaños", Poesía, Madrid, Alianza Tres, 1985, p. 106)

Además de la emergencia del Yo lírico como actitud de Canción, que ha sido perfectamente analizado por el profesor López-Casanova[405]; queremos subrayar también las valiosas aportaciones de A. Cabanilles (1989) acerca de la obra de J. Gil de Biedma, especialmente en torno a la consideración del *macrotexto*, Las personas del verbo, como **autobiografía**[406]. Del mismo modo, y tal como hemos venido comentando para el modelo anterior en la generación poética del medio siglo, o de los años cincuenta, se produce una renovación a partir de 1968 que cristalizará en diversos modelos, aunque uno de ellos se impondrá como "modelo dominante". La llamada poesía *novísima,* grupo poética enmarcado dentro de la poesía de los años setenta se caracterizaría por la recuperación de la lírica simbolista, el culturalismo, la recuperación de algunos presupuestos vanguardistas, el gusto por la intertextualidad, presencia de los 'mass-media', etc.; pero sobre todo porque rechaza los modos de representación del Yo característicos de casi toda la poesía española de posguerra, tal y como han planteado dos de sus adalides teóricos más destacados: Guillermo Carnero y Pere Gimferrer[407]. Hay, también, sin duda, una nueva imagen del poeta y una nueva concepción del mundo editorial, una nueva sensibilidad que es extremadamente exigente con el tipo de lector ideal. Los poemas de la estética novísima diseñan de un modo muy claro un *Lector Modelo* nuevo. Se plantea en los poemas un sujeto poético desustancializado y desustantivado, en la línea del "hombre sin atributos" de Robert Musil, con una nueva voz y una nueva actorialización lírica. Se recupera la tradición esencialista y simbolista, el esteticismo culturalista (el decadentismo, los ambientes modernistas y elitistas, etc.). Valgan como ejemplos paradigmáticos de este modelo los poemas "Oda a Venecia ante el mar de los teatros" de Pere Gimferrer[408], y "Capricho en Aranjuez" de Carnero, procedimiento que alcanza su culminación en sus libros: El sueño de Escipión y El azar objetivo[409].

---

[405] Ver A. López Casanova (1982: pp. 114-125) y (1994: 61 y ss.).

[406] Cf. A. Cabanilles: **"El "yo" que inicia el relato es un signo vacío, no referenciable con la realidad sino con el propio discurso. Por tanto, ese punto inaugural, y que tiene como referencia una realidad ajena al discurso que está emitiendo, lo que realmente está haciendo es iniciar un proceso por el cual ese "yo" vacío va a convertirse, gracias a la emisión de un discurso en el que se inscribe como referente y referido, en un signo lleno, va a asumir/construir una realidad a través del lenguaje (...) A través de la enunciación el sujeto no sólo se construye a sí mismo y al mundo como objeto sino que, gracias a una serie de elementos textuales, sitúa el texto en un contexto que también construye."** (1989: 123-124).

[407] Cf. G. Carnero: "La poesía española de posguerra" (1978).

[408] Citamos por Pere Gimferrer, Poemas 1963-1969, Madrid, Visor, 1979, pp. 19-20.

[409] Citamos por Guillermo Carnero, Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977), Madrid, Hiperión, 1979. Ver allí mismo la explicación de C. Bousoño (1979b) en torno al esteticismo y la metapoesía en los "novísimos".

3.4.2 Yo lírico plural[410]

Se trata de un *Yo plural*, un *Nosotros* que puede representar elementos de muy distinto signo, incluyendo (o no) la figura del Sujeto lírico. De hecho, algún crítico como Manuel Mantero ha trazado la historia de la poesía moderna como la de un recorrido semántico que va del *Yo al Nosotros*[411]. La utilización de ese "nosotros" es especialmente significativa en la poesía española de postguerra, como caracterizador de la llamada poesía social, y de sus dos poetas más representativos: Blas de Otero y Gabriel Celaya. Su función y su utilización han sido extensamente estudiados[412]. Remitimos a un hermosísimo poema de Carlos Sahagún, "Cosas inolvidables", que traza una línea ejemplar entre el compromiso moral personal y el social, que dota al poema de un aura de autenticidad humana[413]. Otras veces, como sucede en la más reciente poesía, ese "nosotros" suele aplicarse a una fórmula del tipo "Yo+Vosotros (=amigos)" que incardina al sujeto poemático en una "comunidad" de intereses incluida dentro de un vago "nosotros". Como muestra de este nuevo signo de la utilización de este tipo de representación del Yo, transcribimos el poema de Francisco Bejarano:

"**Noche de la Alfama**

¿Qué fuimos a buscar a aquel tugurio
de la Alfama? La luz de las bujías
distorsionó las sombras y las máscaras.
El perfume agridulce que en la puerta
nos recibió agresivo permanece
en mi memoria con el dulce vino:
un oporto servido en copa breve.

Ajada por los años y el alcohol,
la fadista enlutada, con voz grave,

[410] Remitimos a los ejemplos de "Yo plural" ofrecidos por el profesor López-Casanova (1982: 121-127), punto de partida y referencia de esta tipología, y cuya ejemplificación pretendemos complementar. Allí se anotan ejemplos en Leopoldo de Luis, Blas de Otero, Carlos Bousoño, Ángel González y Félix Grande, entre otros, todos ellos pertenecientes a la poesía española de posguerra.

[411] Aunque el término de "poesía moderna" necesitaría una precisión conceptual e historiográfica, M. Mantero (1971) examina el Yo exaltado de Leopardi, el Yo dilapidado de los poetas malditos (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine), el Yo ante el espejo (Mallarmé y Valéry) hasta el Nosotros que encarnarían poetas como Alberti o César Vallejo.

[412] Cf. J. M. González (1982), con una completísima bibliografía sobre el tema dela poesía social y los tres poetas estudiados: Celaya, Otero, Hierro. Puede completarse con J. Lechner: "La marea ascendente de la poesía social", en Época contemporánea, HCLE, vol 8, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 213-231.

[413] C. Sahagún "Cosas inolvidables", en Leopoldo de Luis, Poesía social, Madrid, Júcar, 1982, p.429.

una canción tristísima decía:
'Memória do meu bem, cortada en flores,
por orden de meus tristes e meus fados'.

Y, al final, comentó: "Los españoles
no han podido sentir como nosotros".

No supo comprender aquel silencio
emocionado, como temblor íntimo
en nuestros corazones. Era aquello
lo buscado en las calles de Alfama.
Le besamos la mano, complacida
sonrió con cansancio y cierto asombro,
y entramos en la noche de Lisboa."
(Citamos por Las tardes, Editorial Renacimiento, Sevilla, 1988, p. 31)

Otras veces, ese "*Nosotros*" adquiere una dimensión escénica en el texto, bien mediante una determinada actorialización histórica, como en el caso del **Yo lírico plural** que encontramos en el poema "Pluja" de F. Parcerisas (p. 42), aunque con una actitud lírica de "apóstrofe", pues ese "*nosotros*" se dirige a un elemento de la naturaleza, la lluvia, para tematizar el tópico de la fragilidad del tiempo que nos angustia ('*fugit irreparabile tempus*')[414]. O este otro ejemplo de Àlex Susanna "Converses boscanes" perteneciente a su poemario Boscos i ciutats:

"Passegem per boscos que ens sobrepassen
com dins una catedral o una gruta
marina d'incertes clarors:
a la deriva, camins com corrents
se'ns enduen al seu grat
i fem tombs i més tombs
sense saber on anem,
perduts en nosaltres mateixos,

[414] Ver J. Balcells "Sobre poesia catalana actual: una lectura de "L'edat d'or" (I y II), en C. Alcovero et alteri, Literatura i creació als ensenyaments secundaris, Barcelona, Omnium Cultural, 1988, pp. 51-69.

però embolcallats de penombra,

cants voladissos i fortes olors:

tot el patrimoni d'aquests grans boscos (...)"

(À. Susanna, Boscos i ciutats, Barcelona, Columna, 1994, p. 57)

3.4.3 Desplazamientos

La Actitud lírica de Canción, caracterizada por ese proceso de "autocomunicación" según Lévine, o sencillamente por la manifestación del Yo lírico desde su intimidad, sin aludir ni citar a otros interlocutores (si preferimos una definición funcional), admite dos procesos o estrategias de desdoblamiento del Yo lírico, que se incardinan dentro de lo que conocemos generalmente como "*técnicas del pudor afectivo*", y cuya caracterización ha sido extensamente tratada por la teoría y crítica literarias[415]. C. Bousoño ha estudiado el procedimiento en la poesía de A. Machado, y como tal podemos señalar poemas ejemplares: los numerados LXXXIX, LXIX, LXX, en sus Poesías Completas. Básicamente este procedimiento puede presentar dos estrategias textuales que se patentizan en dos modelos diferenciados: la imagen en el espejo y la enunciación encubridora, que suponen un "desplazamiento" hacia las otras dos actitudes líricas, apóstrofe y enunciación.

3.4.3.1 Imagen en el espejo.

Ha sido descrita ampliamente por el profesor López Casanova, quien la aborda como un desdoblamiento reflejo del Yo de la Canción:

> "**Como actitud lírica diferenciada del apóstrofe analizado, debe considerarse el atractivo caso de un "tú" que se patentiza o actualiza en el discurso como un desdoblamiento reflejo del "yo", esto es, a modo de "tú reflexivo" o segunda persona en función de la primera (S^2(<H)). Tal actitud, que denominamos imagen en el espejo, halla parecida correspondencia en la novela desde su uso por Michel Butor en La Modification, y en el relato ya ha sido analizada por Francisco Ynduráin."** (1982: 153)

Se trata del desarrollo por parte del Hablante lírico de un Tú especular, un "mero montaje o gesto sintáctico, un "*tú*" -imagen suya, un tú reflexivo-" (López Casanova 1994: 64). Quizás el procedimiento alcance su más exacta definición *poética* en el conocido 'proverbio' machadiano:

"Con el tú de mi canción

no te aludo, compañero,

ese tú soy yo"

[415] Ver C. Bousoño (1970, tomo I, pp. 200-279) y (1981b "Poesía de la época contemporánea", pp. 231-288). Encontramos también valoraciones personales de la utilización de las técnicas del pudor afectivo en la poesía Francisco Brines (Bousoño 1984: "La poesía de Francisco Brines, pp.21-14).

También alude a este procedimiento el poema IV de "Proverbios y cantares"("*Mas busca en tu espejo al otro/ al otro que va contigo*"). A. Machado, en efecto, nos ofrece la clave del ya conocido "*Je suis/est un autre*" de Rimbaud, punto poético remoto de partida de este desdoblamiento, que no afecta sólo a la estructura comunicativa, sino que es un desdoblamiento de identidad. Tenemos ejemplos en Juan Ramón Jiménez ("El ejemplo"), y el poema emblemático que presenta este desplazamiento comunicativo sería "La familia" de Luis Cernuda (perteneciente a Como quien espera el alba[416]). Hemos encontrado un pequeño precedente en un libro anterior: "Sentado sobre un golfo de sombra " de Los placeres prohibidos (1931):

"Sentado sobre un golfo de sombra, vas siendo ya sombra tú todo. Sombra tu cabeza, sombra tu vientre, sombra tu vida misma.

En vano escuchas la canción del muchacho jovial. Es una canción impersonal, exactamente pudiera ser otra canción cualquiera, y ése es el motivo, de que te sientas atraído por el canto y su cantor.

Cuida tu sombra; dentro de tiempo ni sombra serás. Cuida tu pecho y tus sueños, cuida tu cabeza, que ya es una nube y se pierde, como chal delicado, en la tempestad orquestada.

Sube a las cariátides fraudulentas; grita desde allí sobre la arcilla y la lana. Grita, grita, vuelve tus manos del revés. Luego podrás tenderte confiado bajo tu propia sombra.

El resto es el amor evangélico."

(En La realidad y el deseo, op. cit., p. 78-79)

Como señala el profesor López Casanova (1982: 155) se trata de un procedimiento ya muy extendido, con un amplio abanico de posibilidades, entre los poetas de la Generación del 27: Salinas en su libro El contemplado; Vicente Aleixandre en Historia del corazón. En la poesía de posguerra encontramos ejemplos en Luis Rosales, parte I de La casa encendida; en José Luis Cano en Voz de la muerte[417] y en la poesía de Carlos Bousoño, Noche del sentido: "A mí mismo"; Las monedas contra la losa "Siéntate con calma en esta silla". Se trata de un procedimiento sumamente extendido en la poesía española de los años cincuenta y sesenta: Blas de Otero en su poema "Escrito con lluvia", Gil de Biedma lo utiliza con frecuencia (paradigmáticamente en "Albada" pp. 86-87 ó "Contra Jaime Gil de Biedma" pp. 145-146), Manuel Mantero, etc., hasta convertirse en un procedimiento habitual de la poesía de Francisco Brines ("Esplendor negro" (p. 227), "Invitación a un blanco mantel" (p. 228), "Culto de regresión (p. 242-3), "Los placeres inferiores" (pp. 252-3) o "Experiencia con K." (pp. 257-8) de Antología poética, op. cit.), etc.

[416] Citamos por Luis Cernuda, La realidad y el deseo, México, F.C.E, 1964, pp. 201-204.

[417] Como señala el profesor López-Casanova: **"En José Luis Cano interesa poner de relieve el uso de la actitud muy tempranamente, en poemas escritos entre 1940-1944, lo cual obliga a otorgarle signo de precedente importante. Por ejemplo, en la composición de parte tercera de Voz de la muerte, titulada "Fin de un deseo"."** (1982: 157).

Mariano Roldán lo convierte en la actitud lírica articuladora de su segundo poemario: Memorial en tres tiempos (1954)[418], donde, con alguna interrupción, establece una actitud dialógica reflexiva entre el Hablante lírico y el Tú lírico, si bien suele romperla en determinados momentos para asumir una actitud de Apóstrofe, desde la primera persona pronominal hacia un Tú de distinto signo (amigos, objetos cotidianos, etc.):

"Pongo mi pie al borde de la palabra.

Allí también viniste,
como el que tiene ganas de pelearse,
a mirar desde su abierta delicia
ese corazoncillo que late lo mismo que una hoja.
Y te encontraste a gusto. Y te dijiste,
"Aquí me quedaré".
Empezaste a hablar.
(...)
Pero, amigos, hasta llegar ahí
tuvo que ocurrir todo. No se dan
a solas las desgracias. Si es verdad
que otros siglos rebrotan en nosotros,
tú no alcanzaste. Tú atendías
el capricho o la música. Esto vino
después.
Y, en verdad, que sudor de sangre te ha costado.

¡Muertes, costumbres, libros y paredes
que me ayudasteis, gracias!"
("Primer tiempo", op. cit., p. 55-56)

En todos los casos se muestra como una estrategia excepcionalmente expresiva para provocar la emergencia de la subjetividad de manera contenida. Esta posibilidad de ofrecer al Personaje poemático como ajeno, en forma de *Tú* con el cual se dialoga, se trata de un procedimiento extendido a lo largo de toda la narrativa del siglo XX, y que va adquiriendo posibilidades expresivas e intensidad en autores

[418] Citamos por Mariano Roldán Poesía 1953-1973, Madrid, Plaza & Janés, 1974, pp. 49-63.

posteriores. Es el caso de José Hierro en el poema "Las nubes" de Cuanto sé de mí (1958), o el uso frecuente que hace de este procedimiento Miguel Fernández. Es el caso del poema "17" de Juicio Final :

"Extranjero en la plaza, tus ojos se aposentan
de la arcada al balcón; del friso a las estatuas.
Queda arriba una gloria de excelsitud celeste
que hemos llamado cielo.
Mas tu recinto es este del portal. Hay huellas
sobre el mojado patio de la alhóndiga.
Otros pasos madrugan, otras vidas no vistas
surtas ya por la tierra preceden la andadura
que soñolienta dejas bajo lámparas rojas (...)"
(Poesía completa, op. cit.)

Otras veces adquiere carácter ejemplar, como en este en que el Tú poético aludido (Narratario), es la misma imagen especular del Yo-Hablante lírico. Es el caso del significativo poema "Afaitat" de F. Parcerisas donde la "imagen en el espejo" se convierte en el tema de reflexión del poema:

"Contempla't al mirall, desconegut i igual,
ensopit pel son, sorprès de veure't.
Aquests solcs o aquesta grisor a les temples
ja els has anat acceptant de grat
-hoste feliç, quasi imprevist,
que no recordes quin dia va aparèixer.
És el preu descarat que et cal pagar
per la fictícia intimitat del cos.
I, ara, comença a afaitar-te.
La fulla, abans ràpida i freda
ja no llisca, tensa, per la pell
amb frec plaent d'esquí jovenívol:
has de tibar la galta flàccida
amb els dits. No desesperis.
Potser si evites, astut per força,

la marca vergonyant d'un tall

podràs oblidar que l'aliança amb el cos

ja ha començat a dissoldre's.

(L'Edat d'or, op. cit., p. 60)

Encontramos una pequeña variante de "imagen en el espejo" con la presencia textual del indicador onomástico, es el caso de poemas de César Vallejo, Gil de Biedma, y especialmente señalamos este ejemplo, combinación del uso de la "imagen en el espejo" y del "ortónimo" en Gabriel Celaya, del cual transcribimos el comienzo:

" ***A JUAN DE LECETA***

A ti, suficiente don Juan de Leceta,

contento, orgulloso, señor de tu vida,

que burlas mis versos, bajo-realista,

que aceptas tan solo la bruta evidencia,

te brindo la llave de las maravillas,

los trenes-fantasmas, los versos sin meta."

(Del poemario "Las cartas boca arriba", en G. Celaya, Poesías Completas, tomo III, 1949-1954, Madrid, Alianza, cita en pág. 65).

Como podemos comprobar, el procedimiento capacita desde una exacerbada reflexión de tono íntimo hasta resultados irónicos o humoristas, como en el poema anteriormente citado de Celaya[419]. La **imagen en el espejo** es intensamente utilizada en la poesía de la Generación del 68, como podemos comprobar en La oscura potestad de Arcadio López-Casanova, donde forma parte de la arquitectura textual del macrotexto y se configura como un mecanismo fundamental de organización de todo el poemario, donde el "Tú" alude también, de forma combinada, bajo la actitud lírica de Apóstrofe, al Tú lírico femenino (véase "Cuerpo de tal suplicio"). La "imagen en el espejo" es aquí un mecanismo fundamental para articular el contenido trágico de la existencia humana marcada por la "oscura potestad" de la desposesión final hacia la que caminamos. Transcribimos el fragmento final de "Narración de vida", el poema que cierra el libro:

[419] Jaime Gil de Biedma utiliza de un modo especial el desdoblamiento y la cita de su nombre propio: "J.G.B." como desdoblamiento, tal y como señala A. Cabanilles: **"Nombre que remite al del autor, a la firma que aparece en la cubierta del libro y, por tanto, conecta con una realidad exterior al texto. Lo que se está planteando mediante este recurso es que el lector establezca la siguiente identificación: yo= "Jaime Gil de Biedma"-Jaime Gil de Biedma, y la haga extensible a toda la narración, de modo que todas Las personas del verbo aparezcan como el relato verdadero de la vida del autor." (1989: 130).**

"(...) ahora, ahora
que por fin llegas, has llegado, y jubiloso recibes las horas del amanecer,
las aves primeras, el ondear del mar,
y a tus espaldas miras,
y miras por el hueco de la hundida escalera,
y anciano, antiguo te ves bajando, despaciosamente bajando,
y, joven, ascendiendo por el risco de sol que los cerros oscuros araña,

cuando ya la mañana, la tarde hermosa, la noche del hedor
entre fuegos estallan sobre el mundo.
Y no hay nada."

("De La oscura potestad, Madrid, Rialp, 1979, pág. 69)

En la poesía última también es muy utilizado, como en el poema "Sacrificio", de Alejandro Duque Amusco, donde articula nuevamente un contenido doloroso y trágico, que se ofrece objetivado al Lector:

" **SACRIFICIO**

Sobre esta piedra
nada edificaste.

Derruido fue todo
por la mano del viento.

Sobre las aguas
el pie dudó
y se abismó en la noche.

El racimo pusiste
en la cresta del fuego,

pusiste el alimento de blancura
entre los delicados lienzos de la muerte.

Y nada fuiste. Ofrenda y oquedad.

El santuario del olvido

es este, esta la piedra jamás edificada,

estas las aguas insondables,

este -inmolado vacío-,

tú."

(De Donde rompe la noche, op. cit., p. 27)

3.4.3.2 Enunciación encubridora

Se trata de un desdoblamiento de segundo grado en la estructura comunicativa. Ahora, la apelación no va de la primera a la segunda persona, sino que el Hablante lírico cede la patentización pronominal a la *no-persona*. Se presenta un "*El*", sujeto poemático a través de la tercera persona gramatical, que es resultado de un profundo desdoblamiento sintáctico y semántico del sujeto poemático (S1). Esta tercera persona no es más que una **máscara** o representación encubridora del Yo poético que prefiere esta actitud lírica a la de Canción dentro de ese continuado proceso post-romántico de objetivación y utilización de las técnicas del pudor afectivo. Como señala el profesor López-Casanova:

> **"Se trataría, así, de un nuevo mecanismo distanciador y de objetivación que establecería, si se compara con la imagen en el espejo ya conocida, un *desdoblamiento de segundo grado*."** (1982: 187)

Dentro de este contexto de utilización en la poesía contemporánea y postcontemporánea de las técnicas del pudor afectivo, podríamos añadir una serie de razones para explicar el aumento progresivo en el uso de este procedimiento de desdoblamiento comunicativo:

1) Una intención desacralizadora y desdivinizadora del yo, ya que la primera persona enmascara y disimula su presencia patente en el poema. Se trataría, por tanto, de un procedimiento característico de la poesía anti-romántica.

2) Un mayor grado de distanciamiento y objetivación que en la actitud lírica de Canción, con respecto a la expresión de la esfera de las vivencias íntimas. Desde este punto de vista, podríamos interpretarlo como un intento evitar el contagio sentimental por parte de generaciones y grupos literarios que pretenden diferenciarse expresivamente de sus predecesores o coetáneos. Así, el grupo de los novísimos, con su actitud "objetivadora" frente a casi toda la poesía española de postguerra. Y frente a la esta actitud "novísima", los planteamientos de "una nueva sentimentalidad" (Calles 1991a y 1994).

3) Podríamos mencionar también un cierto componente ético-implicador, dado que el Hablante lírico, como sujeto lírico, renuncia a su posición de privilegio desde la actitud de Canción (primera persona pronominal) y el discurso poético da la impresión de abrirse a una mayor capacidad dialógica, como señala el profesor López-Casanova:

> **"(...) la presencia de *él* (uno cualquiera, sin especiales marcas individualizadoras o de identificación) alcanzada desde lo genérico mayor convocatoria de implicación, irradia mayor capacidad simpático/ simbolizadora) dicho *grosso modo*: ese él puede entenderse con facilidad como 'ejemplificador' de todos y cada uno de los hombres). O lo que viene a ser lo mismo: lo "mío" -eliminada toda grandilocuencia y excepcionalidad- quiere expresarse como *algo común, posible por tanto en cualquiera*"** (1982: 187)

Se trata de un desdoblamiento de segundo grado que puede adquirir una gran variedad de posibilidades. El profesor López-Casanova señala tres:

(1) Aparición de un mero índice pronominal: "*El*". Es el caso de poemas como "Desembarco en Citerea" de Gil de Biedma, pp. 127-128 (op. cit.).

(2) Presencia de un indicador nominal muy genérico. Se trata habitualmente de términos como "*hombre*" o "*joven*" (muy frecuente en la poesía de Francisco Brines) que caracterizan buena parte de la poesía española de los años cincuenta: Carlos Sahagún, Ángel González, etc. Sería el caso de poemas de Brines como "Nocturno del joven" (pp. 63-64) o "Al partir" (p. 73).

(3) Aparición de un lexema caracterizador del hablante lírico[420]: el navegante, el desvelado, el insomne, el joven, etc. Es el caso del personaje poemático de "el viajero" de Jenaro Talens, en su poema "Alguien tal vez allá montaña arriba":

"Qué extraño ese viajero.
Atraviesa los prados bajo su vellón
con el hatillo al hombro. Se detiene
junto a las matas, con mirada triste,
o tal vez la tristeza
no es otra cosa que el reflejo
de este sol invernal
tropezando en los picos
yendo a morir sobre su otros,
gota a gota, tal vez,

[420] Remitimos a los ejemplos aducidos por el profesor López-Casanova: "Enunciación encubridora" (1982: 187-196).

una mirada frágil (...)"[421]

(en La mirada extranjera, Madrid, Hiperión, pp. 25-30)

(4) Una cuarta posibilidad vendría delimitada por la aparición de un indicador textual del rol temático y enunciativo del hablante lírico: el "*poeta*", que se desdobla y objetiva a través de la tercera persona gramatical en un "*El*" textual como "poeta". El caso del poema "El poeta a caballo" de Juan Ramón Jiménez, "El poeta en la ciudad" de Luis Pimentel, o bien de actorializaciones completas que asumen la identidad del hablante lírico y del poeta. Es posible que se desarrolle también todo un proceso de representación poemático de un personaje (Actorialización) tanto en su modalidad singular/ plural, así como con otras diversas modulaciones según las épocas y las preferencias de los distintos grupos literarios.

A) Yo escénico singular.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Cabe establecer, en este proceso de "Actorialización" en primera persona de la función del Hablante lírico, distintos grados de complejidad e intensificación. Obviamos la caracterización entre personajes intra y extratextuales por no ser pertinente en absoluto. En efecto, el proceso de la actorialización corresponde siempre al nivel de la historia, puesto que el discurso corresponde al proceso de la enunciación. Este procedimiento ofrece una doble posibilidad:

A) Que el Hablante lírico coincida con un *Personaje escénico anónimo* con un solo indicio textual o con indicios pragmáticos mínimos. En primer lugar, podemos encontrarnos con la posibilidad de que el rasgo de escenificación o actorialización sea mínimo, tan sólo un indicio en la titulación del poema, es el caso del poema "El Fugitivo" de Pablo Neruda (Canto General) que comenta el profesor López-Casanova (1982: 116 y ss.); o poemas como; "Elogio de la dialéctica a la manera de Magritte"(pp. 190-191) o "El azar objetivo" (pp. 195-6, op. cit.) de G. Carnero.

B) Que el Hablante lírico coincida con la patentización (ceda la voz) a través de un Personaje escénico con entidad histórica real o textual:

1) Entidad histórica real: "El César" de Luis Cernuda, de donde reproducimos un pequeño fragmento, ilustrador de esa escenificación de tal personaje histórico que espera la muerte, consciente de que el paso de tiempo ha acabado ya con su bien más precioso: no el poder, sino la juventud:

"Todo aquí en soledad, a solas

Como conciencia en alta noche,

[421] Invitamos al lector a una posible interpretación del poema a partir de las palabras del prólogo: "Del azar como aventura y extraterritorialidad", pp. 11-19, op. cit. supra.

Mas libre de su angustia. Seguro
Estoy de que la faz humana, ya insoportable
Tiranía, no romperá esta magia.
La ciudad está lejos, y un sueño es su memoria,
De cuya irrealidad tranquilizado
Soy capaz de contento todavía.

Conmigo estoy, yo el César, dueño
Mío, y en mí del mundo. Mi dominio
De lo visible abarca a lo invisible (...)

Mas suena sigilosa una pisada,
La seda reticente a una cortina;
Me obsesiona un rumor inexistente
A toda hora. El poder no corrompe,
Enloquece y aísla. Acecha alguno
En el vestíbulo, viniendo en busca

Del anillo. Mis guardas me protegen,
Que nadie pueda entrar. Acaso están vendidos.
Tan débil yo, el victorioso, tanto,
Que el peso de una pluma aterra a mi garganta (...)"

(Luis Cernuda, "El César", en La realidad y el deseo (1924-1962), Madrid, F.C.E., pp. 280-285)

2) Suelen funcionar el mundo de la mitología clásica y el mundo de la Biblia como alternantes y/o determinantes según los grupos poéticos en la poesía contemporánea y postcontemporánea española. Evidentemente, cada generación poética marca sus preferencias textuales y efectúa una selección sobre el canon de la tradición (cf. Bloom y Pozuelo 1997). Como ejemplo de personaje mitológico tenemos el poema "Palabras de Tersites" (Ensayo..., op. cit., p. 176) de G. Carnero. Se trataría irónicamente, según Homero, del más feo de cuantos griegos acudieron a la guerra de Troya[422]. G. Carnero repite este procedimiento en multitud de poemas:

[422] Según creemos: ""Tersites, hijo de Agrio. Cojo, jorobado, y ralo de pelo, también es Tersites cobarde y charlatán. El trata de amotinar a los griegos contra sus Generales, de lo que le hace

"Décimo Magno Ausonio, poeta de la decadencia latina", donde sin desarrollar realmente su dimensión actorial y escénica, genera a través del título del poema la ilusión de que todo él es discurso del personaje con una actitud lírica de canción. Es posible encontrar igualmente personajes de origen bíblico/histórico, y una entidad histórico-bíblica, es el caso de José María Valverde en "Soliloquios de San José" (p. 165, op. cit.).

Un procedimiento diferente es el que podemos encontrar en libros como Diario cómplice de Luis García Montero[423], poeta clave de una generación posterior, donde se desarrolla a lo largo de todo el poemario (entendido aquí como macrotexto) un personaje poemático, dentro de un programa narrativo dentro del cual van surgiendo los poemas como fragmentos de un mismo discurso (de hecho, buena parte de los textos aparecen sin título y escuetamente numerados en una serie ordenada en dos libros, y marcada por un poema de apertura y otro de cierre). Dicho personaje, ni siquiera recibe un "nombre", y sin embargo adopta la actitud lírica de canción/ apóstrofe (tú lírico=amada / confidente) casi sin variaciones a lo largo del poemario, configurado como una prolongación de la figura autorial del hablante lírico (Autor literario), de tal modo que se refuerza deliberada y conscientemente la ligazón autobiográfica del discurso[424].

B) Yo escénico plural. Corresponde a la cesión de la voz por parte del Hablante lírico a un Sujeto lírico colectivo, coral , que asume un "nosotros" con distintas posibilidades de modulación: 1) que incluya al Yo autorial o no, y 2) que incluya al Hablante lírico o no. Cuando irrumpe en el texto un personaje poemático bien diferenciado del hablante lírico (el cual permanece latente, como un mero espectador e incluso presentador de la escena), puede llegar a caracterizarse mediante un índice onomástico, e incluso desarrollar programas dramáticos con una articulación argumental. Constituye un caso paradigmático el conjunto poemático "La adoración de los magos" de Luis Cernuda (en La realidad y el deseo, México, F.C.E., pp. 171- 180), un poema con plena estructura dramática, donde dialoga el personaje de Melchor con el Demonio en la parte I 'Vigilia'. En la "II.-Los Reyes", dialogan Baltasar, Gaspar y Melchor como personajes individualizados. La parte III.- Palinodia de la esperanza divina" patentiza un Nosotros (Yo plural) que asume de forma "coral" la voz conjunta de los tres reyes, a través de la intervención de Baltasar. Finalmente, el fragmento "IV.-Sobre el tiempo pasado" presenta la reflexión de uno de los pastores años después:

---

desistir de un bastonazo Odiseo. Aquiles, tras haber dado muerte a la hermosa Pentesilea, reina de las Amazonas, se enamoró de ella. Cuando acudió Tersites al lugar donde yacía el cadáver, acusó a Aquiles de necrofilia, al tiempo que a Pentesilea le arrancaba los ojos con la punta de la lanza. Enfurecido, Aquiles le rompió el cráneo de un puñetazo" (Diccionario de mitología clásica,. C. Falcón et alteri, Madrid, Alianza, 1986).

[423] Citamos por Luis García Montero, Diario cómplice, Madrid, Hiperión, 1987.

[424] Hemos profundizado en la caracterización de este y otros procedimientos formales característicos de la llamada "poesía de la experiencia" en J. Mª Calles (1991a).

"Buscaban un dios nuevo, y dicen que le hallaron.

Yo apenas vi a los hombres; jamás he visto dioses.

¿Cómo ha de ver los dioses un pastor ignorante?

Mira el sol desangrado que se pone a lo lejos." (p. 180, op. cit.)

Sabemos que un 'pastor ignorante' sería incapaz de desarrollar los contenidos que plantea el poema, fieles a una visión del mundo característicamente cernudiana e impropios de tal figura. El pastor no es más que el 'disfraz' poético de Cernuda, como Salicio y Nemoroso fueron las actorializaciones poemáticas y enunciativas de Garcilaso de la Vega en sus Églogas. Igualmente F. Parcerisas en "L'emperador Adrià medita sobre la edat d'or (d'après M. Yourcenar) adopta un "Yo plural":

"Som teixidors que sargim les robes d'un vell ordre.

No hi ha res més i, en el costum, imitem

les arts i els llibres dels antics mestres.

Però ho sabem: avui no hi ha ningú

comparable a Praxíteles, Aristòtil o Arquimedes.

A l'àgora s'apleguen, bruts i espellifats,

els soldats que paguem perquè fingeixen lluitar

contra un enemic desconegut, que els és idèntic.

Allò que ens ensenyaren s'acaba i la memòria ens pesa.

Consolem-nos: aquests que han de destrossar-nos

atiats per falsos profetes, en referir-se a nosaltres

parlaran d'una edat d'or pretèrita."(op. cit., p. 58)

Tenemos un planteamiento curioso del reparto semántico de ese espacio que ocuparía el Nosotros, en los análisis de Lotman (1970, en torno al mecanismo semiótico de la cultura y la oposición: Nosotros / Los otros (Cf. C. Segre 1985: 333-336).

En el caso del **Yo escénico** y del **Yo escénico plural**, se produce un efecto de *dramatización* poemática, de modo que el Hablante lírico cede no sólo la "Voz" a ese Yo escénico (singular o plural), sino que también le cede todos los signos de identidad. Es el caso de la frecuente utilización del procedimiento en algunos poetas novísimos. Es el caso de este poema de Jenaro Talens en donde la función de "Hablante lírico" viene realizada por un personaje poemático femenino, una "niña" ("Wendy regresa a Dinkytown" en Tabula Rasa, Madrid, Hiperión, 1985, pp. 55-56):

"*Allá el atardecer será inefable.*

Yo soy sólo una niña, a la orilla del lago.

El invierno se acaba,

y hoy no tuvimos clases en la escuela.

La nieve aún está sucia, junto a los tulipanes

(su explosión de color sobre un paisaje roto)

y el hielo empieza a desaparecer.

Olvidé los patines en el aparador,

pero mamá me dice, no te importe,

ya tienes once años, y eres feliz. Sonrío. (...)"

En la medida en que ese Yo singular/plural adquiere una naturaleza escénica, es decir, se actorializa poemáticamente, adquiere la posibilidad de configurar y complementarse a través de categorías hasta hoy consideradas únicamente para el discurso narrativo (Cf. Juan Oleza[425]).

Hemos partido de la concepción del hablante lírico como una función que puede ser llevada a cabo por distintos actantes en el discurso, los cuales no se identifican necesariamente con la figura del autor. Sin embargo, en el discurso poético, esta categoría no se articula como la oposición de la sabiduría-ignorancia del hablante lírico respecto al enunciado, tal y como en el discurso narrativo nos mostraba la sabiduría del narrador con respecto al personaje. La categoría de sabiduría/ignorancia únicamente tiene relevancia:

(i) cuando el HABLANTE LÍRICO se manifiesta como un YO ESCÉNICO de segundo grado (hablante lírico # sujeto lírico);

(ii) cuando el HABLANTE LÍRICO se manifiesta mediante la actitud de ENUNCIACIÓN (incluida la neutralización que supone el modo de la enunciación encubridora). Es el complejo procedimiento empleado por Miguel Fernández en su poema "El Héroe" donde con la conversión de Saulo como motivo narrativo poemático, desarrolla una curiosa tipología de la enunciación encubridora del Yo lírico, caracterizado apenas por unos pocos y sutiles signos de indicio, el escuchar el "Adagio" de Albinoni, imposible en la época a la que se refiere el poema (siglo I) (en Poesía Completa, pp. 97-99). En tal caso, siempre sería posible la delimitación de grados en una escala de cuantificadores tales como el grado de sabiduría (Sabiduría máxima, Parcialmente sabio, Parcialmente ignorante, Sabiduría mínima). Tenemos otro ejemplo de Francisco Brines en su libro **Materia narrativa inexacta** (1965); en "La muerte de Sócrates" nos encontramos con un hablante lírico que ejerce su función a la manera del narrador tradicional decimonónico: sabe todo acerca de sus personajes y de la materia que narra, emite juicios, declara, toma partido. En este tipo, sí adquiere plena significación la utilización de los parámetros del discurso

[425] Cf. J. Oleza (1979b) y (1983). Se trata de categorías manejadas habitualmente por la narratología: 1.Sabiduría / Ignorancia; 2.Aplicación singular/plural; 3.Posición exterior / interior; 4.Distancia / Identificación(canción, apóstrofe, enunciación); 5.Participación / Contemplación ; Intervención / Neutralidad; 7.Actitud transitiva / reflexiva (apóstrofe, enunciacion = transitivad; la canción, imagen en el espejo y enunciación encubridora = reflexividad).

narrativo, puesto que el discurso poético ha adoptado *camaleónicamente* las categorías de éste. Es el caso de la Actorialización lírica, proceso tratado novedosamente por el profesor López Casanova: "Actorialización lírica" (1994: 26-35), como él mismo nos recuerda:

> **"Y no deja de ser sorprendente, ya que la actorialización lírica representa, asimismo, un elemento de gran relieve en la conformación del universo poemático, y excluido de la teoría y la práctica textual supondría -supone- una grave omisión (que impide además, la explicación y valoración de estratos y relaciones fundamentales."** (1994: 26)

El componente del personaje, o actor poemático, puede analizarse como una figura textual del universo imaginario poemático, que puede ser caracterizado desde una triple dimensión: funcional, sustancial y formal, a las que se añade un determinado rol temático. Es especialmente reveladora, desde el punto de vista semántico e ideológico, la elección de un determinado tipo de actor poemático. Así, en el esteticismo característico de una parte la poesía de los años setenta, tenemos personajes emblemáticos, caracterizados todos ellos por su pertenencia a ámbitos refinados de la esfera de la cultura, y marcados por una determinada actitud social y vital de "distanciamiento". Se trataría de personajes, en el caso de la poesía de G. Carnero (Ensayo..., op. Cit.), como "Brummel" (p. 94), retratado en Londres, el dandy en su agonía y en su frustración; Watteau (p. 99), en Noggent-sur-Marne, el pintor en soledad que vive mejor en la ficción por él creada que en la realidad, del cual se menciona su cuadro "El embarque para la isla de Citerea" (1717), el cual le valió su ingreso en la Academia[426]; Oscar Wilde, en París, el escritor decadente en el exilio (p. 100). Cada personaje ligado a un espacio singular, que es su "marca" estilística e ideológica, marca de "neoesteticismo". Son espacios *culturales* que subrayan la extrema originalidad y distancia del personaje. Destaca especialmente su utilización desde Dibujo de la muerte (Bousoño 1979b) cuya primera versión se fecha en 1967, es retocado en 1971 y ampliado en 1977. Aparecen personajes como 'Boscoreale", recreación sobre una de las crónicas italianas de Stendhal. Se trata de una recreación de la historia del retrato de Beatriz de Cenci, ubicado en el palacio Barberini, ligado a la historia del Romanticismo literario italiano.

En efecto, algunos poetas han caracterizado su poesía por la utilización de determinados personajes poemáticos no necesariamente ligados al "esteticismo". Es el caso de personajes emblemáticos de la poesía de F. García Lorca (negros, gitanos, homosexuales) que adquieren en el texto poético una intensa significación dramática[427] y que "suponen" una ideologización por parte del autor de signo distinto

[426] Como vemos, a pesar de una indolencia casi innata y de una incapacidad para la acción insistentemente cultivada, a pesar de lo prosaico de la realidad, es una constante de muchos de nuestros personajes literarios esa vocación desinteresada por entrar a formar parte de museos y academias. Nos lo iluminaba certeramente el poeta anti-modernista y ciego de Valle, Max Extrella, desde Luces de Bohemia,

[427] Ver F. Umbral, Lorca, poeta maldito, Barcelona, Círculo de lectores, 1970, en concreto pp. 117 y ss. ; C. Feal Deibe Eros y Lorca, Barcelona, Edhasa, 1973. Véase también J. Ortega "'Poeta en Nueva York', alienación social y libertad poética", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº. 356, pp. 350-367.

a la planteada por los *novísimos*, pese a la justificación de C. Bousoño de "neoesteticismo" como actitud de rebeldía. Contrasta con la presencia de otros procesos de actorialización poemática, como los ofrecidos por M. Vázquez Montalbán en Una educación sentimental o Movimientos sin éxito[428]; y A. Martínez Sarrión en Teatro de operaciones[429] (1967). En Martínez Sarrión encontramos poemas como "una pareja de niños tontos", "mari pili en casa de manolo"[430], "paquita la valenciana", "la chica que conocí en una boda"...y, si se citan autores literarios, son los surrealistas André Breton y Paul Éluard. En el caso de Moralidades de Jaime Gil de Biedma, casi todos los personajes son identificados, han cruzado por la vida del autor y participan de un común denominador: la derrota o decadencia personal. Son sujetos pacientes de una Historia que ha desvirtuado su existencia, o del paso de los años que les destruye lentamente. En libros posteriores, se procede también a un proceso de literaturización de la actorialización, como en el famoso poema "Contra J.G.B." que se organiza en torno a la existencia de dos personajes, uno de los cuales increpa duramente al otro que permanece mudo ante la perorata de su oponente: 1) Gil de Biedma tiene la impresión de que su vida a partir de ese momento carece ya de objetivos concretos; 2) el autor siente de forma intensa el desacuerdo con la parte de su personalidad que se resiste al envejecimiento y 3) ese desacuerdo conduce a un sentimiento de impotencia.

Podrían establecerse, como en los modelos narrativos, una serie de mecanismos de relación entre los personajes (héroes) y los procedimientos o estrategias de identificación / rechazo por parte del lector, tal y como nos proponía H. R. Jauss (1986). H. R. Jauss establecía sus relaciones de interacción entre el lector y el héroe a partir de su concepto de "identificación estética"[431]. Jauss habla de **identificación asociativa** (basada en los conceptos de juego y lucha), **admirativa** (basada en la admiración), **simpatética** (basada en la comprensión), catártica (la que despierta el héroe sufriente y el oprimido), e **irónica** (el antihéroe, que provoca extrañeza y/o provocación). Como señala Jauss, la actividad estética no se desarrolla en el vacío, sino que amplía su esfera de significación y adquiere o usurpa

[428] Citamos por M. Vázquez Montalbán, Memoria y Deseo. Obra poética (1963-1983), Barcelona, Seix-Barral, 1986.

[429] Citamos por A. Martínez Sarrión, El centro inaccesible (Poesía 1967-1980), Madrid, Hiperión, 1981. Remitimos al interesante prólogo de J. Talens (1981).

[430] No sé si se trata de una coincidencia, pero véase el curioso título culturalista de Félix de Azúa: Edgar en Stephane", Barcelona, 1971, ahora recogido en Poesía (1968-1988), Madrid, Hiperión.

[431] Nos referimos en concreto a "Los modelos interactivos de identificación con el héroe" (Jauss 1986: 241-291). El concepto de "experiencia estética" en H. R. Jauss va más allá de la función estética de J. Mukarovsky (1936), a cuya crítica dedica todo el capítulo 7 de su ensayo. Jauss plantea tres tipos de funciones básicas de relación entre el arte y la praxis vital: poiesis, aisthesis y catarsis. Incide en un concepto sociológico y estético de las funciones (1986: 196-197, y 215 y ss.), de tal modo, ese concepto sociológico de función nos acerca a una imagen del hombre como '*homo sociologicus'* en el seno de una vida social representada como un 'theatrum mundi'. En conexión con apreciaciones de la Teoría crítica, ese paradigma estético sirve de apoyo a una de las dualidades de la Modernidad: la dualidad entre el hombre público y el hombre privado; que nos sugiere imágenes de la vida cotidiana.

competencias y experiencias de la realidad cotidiana (Jauss 1986: 185). Los conceptos de "tema" y "horizonte", que examinamos en Jauss (cf. Apartado 2.4.2), aparecen como complementarios de los de Ficción y Realidad, de modo que la ficción (también la del discurso poético) puede:

a) representar su mundo en un horizonte abierto a posibilidades que rompan el orden fijado de la realidad social;

b) o construir un orden, aparentemente inamovible, que niegue el cambio del mundo histórico y reduzca toda acción humana a la funcionalidad de la actuación social.

Jauss nos insiste en que lo "estético" no es un "valor" (como parecen sugerir los análisis de Bousoño y las posiciones de Carnero) sino una "actividad" que se desarrolla en el seno de la vida social desde una determinada situación histórica y con unas determinadas finalidades. La expresión de subjetividad a través de los mecanismos de las actitudes líricas ponen de manifiesto las relaciones entre los interlocutores no sólo en el plano del enunciado, sino de los participantes en el acto comunicativo literario. Se trata, no obstante, de un tema que excede el propósito de este trabajo.

3.5 ACTITUD DE APÓSTROFE.

3.5.1 Apóstrofe.

La función de **Hablante lírico** se actualiza a través de la patentización del 'Tú lírico', en combinación o no con las referencias explícitas al Sujeto lírico. El discurso poético adquiere una evidente dimensión dialógica, que se caracteriza gramaticalmente por la apelación (y, por lo tanto, la inclusión explícita) a la segunda persona del discurso dentro del poema. Se ha venido asociando a la función conativa o apelativa del lenguaje. En efecto, la situación comunicativa adquiere la estructura de una situación dialógica, o conversacional. Puede suceder que ese Tú lírico aparezca:

a) **Identificado**, y que configure, con respecto al Lector, un texto cerrado y clausurado formalmente, ante el cual el lector se ubica a la manera de un "voyeur". Es el caso de las apelaciones a figuras como el/la amante, Dios, el amigo, la familia, etc.

B) **No identificado**, es decir, el Tú interlocutor queda en una situación de latencia, de modo que el texto poético queda abierto y posibilita al lector un 'teórico' efecto de ubicuidad (con respecto a su posición) y de ambigüedad (con respecto a la interpretación del texto).

A) Tú lírico femenino (singular o plural). Desde la tematización amorosa, configura la actitud lírica fundamental de poemarios como La voz a ti debida, de Salinas; Veinte poemas de amor y una canción desesperada de Pablo Neruda. Es el

núcleo estructurador de todo el poemario Eros y Anteros (1975) de Miguel Fernández. Carlos Marzal: "Tríptico" de El último de la fiesta, Sevilla, Renacimiento, 1987, pp. 49-54, combina ambas posibilidades en un cruce de yo/ tú líricos masculino/ femenino. Transcribimos uno de los poemas paradigmáticos de la expresión amorosa focalizada en un Tú lírico femenino. Se trata del poema '6' de Pablo Neruda perteneciente a sus Veinte poemas de amor y una canción desesperada:

"Te recuerdo como eras en el último otoño.
Eras la boina gris y el corazón en calma.
En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo.
Y las hojas caían en el agua de tu alma.

Apegada a mis brazos como una enredadera,
las hojas recogían tu voz lenta y en calma.
Hoguera de estupor en que mi sed ardía.
Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma.

Siento viajar tus ojos y es distante el otoño:
boina gris, voz de pájaro y corazón de casa
hacia donde emigraban mis profundos anhelos
y caían mis besos alegres como brasas.

Cielo desde un navío. Campo desde los cerros.
Tu recuerdo es de luz, de humo, de estanque en calma!
Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos.
Hojas secas de otoño giraban en tu alma."

(Clásicos Castalia, Madrid, 1989, p. 67)

B) Tú lírico masculino (singular / plural) La alusión al Tú lírico masculino empieza a adquirir consistencia en la lírica amorosa del siglo XX. Es el caso de escritoras que a partir de la Generación del 27 se colocan por primera vez en centro privilegiado de atención (Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Concha Zardoya...), sobre todo tras su recuperación desde el período de la transición democrática. Posteriormente, cabría destacar la presencia de poetisas como Julia Uceda, Clara Janés, Amparo Amorós, Ana María Moix, Ana Rossetti... o las últimas Blanca Andreu, Luisa Castro, Almudena Guzmán. Anotamos un breve poema de Clara Janés perteneciente a su libro Kampa (1986):

"Me he despertado de pronto,
tú me estabas gritando enfurecido
destrozabas la noche,
rompías en pedazos la materia.
He comprendido entonces
tu obsesión
por las manos manchadas de sangre.
También yo mataría,
incluso a ti:
me haces soñar sin tregua,
no me dejas dormir."

(Citamos por M.P. Palomero, op. cit., p.)

I) Tú humano general: las figuras de los **padres**, la **esposa**, el **hijo**, hermanos/as, etc. Es el apóstrofe hacia la figura de la **madre** una actitud básica que llega a articular todo un macrotexto poemático, como es el caso de Luis Jiménez Martos en su poemario: Madre de mi ceniza[432]. Tras otras modulaciones, la actitud apostrófica hacia la figura de la madre dolorosamente sentida en su ausencia, queda fijada a partir del fragmento IV hasta el VII, con una clara presencia de la Función patética en la Voz, y una actorialización, plásticamente representada a través de la estructura de un viaje de ida para enterrar a la madre perdida en el pueblo natal.

En el caso del **hijo,** contamos con el estremecedor ejemplo de las "Nanas de la cebolla" de Miguel Hernández (p. 497, de Obra Poética Completa) o en el caso del amigo, un poema canónico de expresión de la amistad como es: "A José María Palacio" de Antonio Machado; y uno de los más hermosos poemas de la poesía española del siglo XX, la "Elegía" a Ramón Sijé, de Miguel Hernández[433].

II) También es posible que nos encontremos con un "Tú" signo de trascendencia; sobre todo es frecuente en la poesía de temática explícitamente religiosa, desde el Renacimiento. Pueden rastrearse ejemplos en San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús. En la poesía contemporánea, es muy frecuente en la Primera Generación de Postguerra (como es el caso poemas de José García Nieto), que se dio en llamar "Poesía desarraigada" por la crítica; y después encontramos ejemplos canónicos en Ancia de Blas de Otero, Carlos Bousoño. Transcribimos uno de sus más conocidos sonetos:

[432] Luis Jiménez Martos, Madre de mi ceniza, Madrid, Rialp, 1982.

[433] El poema, perteneciente a su libro El rayo que no cesa (1934-1935) lo encontramos en Miguel Hernández, Obra Poética Completa, (Introducción, estudios y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia), Madrid, Alianza, p. 251-3.

“ ***Poderoso silencio***

Oh, cállate, Señor, calla tu boca
cerrada, no me digas tu palabra
de silencio; oh Señor, tu voz se abra,
estalle como un mar, como una roca

gigante. Ay, tu silencio vuelve loca
al alma: ella ve el mar, mas nunca el abra
abierta; ve el cantil, y allí se labra
una espuma de fe que no se toca.

¡Poderoso silencio, poderoso
silencio! Sube el mar hasta ya ahogarnos
en su terrible estruendo silencioso.

¡Poderoso silencio con quien lucho
a voz en grito: grita hasta arrancarnos
la lengua, mudo Dios al que yo escucho!”

(De Ancia, Madrid, Visor, 1984, 7ª edic, p. 44)

III) Puede aparecer un ‘Tú’ signo identificador de la ‘tierra’ o ‘país de origen’. Es el caso de la poesía de Luis Cernuda, como el poema que comienza "Yo no te conocía, tierra...." donde se identifican en ese ‘**Tú’**=elementos de la naturaleza que cumplen una función simbólica reveladora de alguna dimensión existencial. Sería el caso paradigmático de Juan Ramón Jiménez en “*La soledad sonora*”, donde ese “tú” adquiere una naturaleza cambiante a lo largo del texto: 3=jardín; 4=rosal; 5=luna; 6=árbol; 7=ciprés...[434] También encontramos otros ejemplos en las Odas elementales de Pablo Neruda[435]: donde poemas como “Oda a las Américas”, “Oda al amor” e incluso ”Oda al átomo” presentan multitud de modulaciones, tales como variantes de número (singular/plural) en el Hablante lírico: un juego entre “*Yo/*

[434] Como señala el editor en nota a pie de página: “El destino del hombre y el de la naturaleza es uno y el mismo, así como su esencia. De donde la sucesión de interrogaciones en que se resuelve este poema (5)- tan próximas a las del Unamuno de ‘Aldebarán’- han de leerse como proyección objetivadora de las preguntas que el propio poeta se hace a sí mismo” (p. 192). Cf. también J. Blasco “Introducción”, pp. 11-104 a Juan Ramón Jiménez, Antología poética, Madrid, Cátedra, 1988.

[435] Ver ahora la edición crítica de J. Concha con una excelente “Introducción”, pp. 15-57, en Pablo Neruda, Odas elementales, Madrid, Cátedra, 1988.

nosotros" inclusivo, en el que se funde el Yo poético en una identidad telúrica. En forma de "*tú plural*" tenemos el ejemplo del magistral poema de V. Aleixandre "Los dormidos" donde además de la actitud de apóstrofe, y la utilización de la voz a través de la función patética, nos encontramos con que el elemento actorial representado no es el correspondiente al Sujeto lírico, sino al Tú lírico. Esos misteriosos "*dormidos*":

" ***LOS DORMIDOS***

¿Qué voz entre los pájaros de esta noche de ensueño
dulcemente modula los nombres en el aire?
¡Despertad! Una luna redonda gime o canta
entre velos, sin sombra, sin destino, invocándoos.
Un cielo herido a luces, a hachazos, llueve el oro
sin estrellas, con sangre, que en un torso resbala;
revelador envío de un destino llamando
a los dormidos siempre bajo los cielos vívidos.

¡Despertad! Es el mundo, es su música. ¡Oídla!
La tierra vuela alerta, embriagada de visos,
de deseos, desnuda, sin túnica, radiante,
bacante en los espacios que un seno muestra hermoso,
azulado de venas, de brillos, de turgencia.

¡Mirad! ¿No véis un muslo deslumbrador que avanza?
¿Un bulto victorioso, un ropaje estrellado
que retrasadamente vuela, cruje, azota
los siderales vientos azules, empapados?

¿No sentís en la noche un clamor? ¡Ah, dormidos,
sordos sois a los cánticos! (...)
Pero no; muertamente callados, como lunas
de piedra, en tierra, sordos permanecéis, sin tumba.
Una noche de velos, de plumas, de miradas,
vuela por los espacios llevandóos, insepultos."

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

(De Sombra del paraíso, Madrid, Clásicos Castalia, 1989, pp. 1443-144).

IV) Otra posibilidad es que el Sujeto lírico se dirija a un Tú lírico (masculino / femenino) signo de la apelación amorosa. Se trata de una de las posibilidades más antiguas en la poesía española, localizable desde las jarchas mozárabes, y en toda la lírica tradicional, donde suele ser el Hablante lírico quien se patentice a través de la figura textual (Sujeto lírico) de una "*muchacha*" que tematiza en el poema un lamento amoroso, una llamada, o una queja (entre otras muchas posibilidades). Lo encontramos en toda la poesía barroca (Quevedo, Góngora), y es también frecuente en el Modernismo (ver el poema XI de Poesías Completas, op. cit., de Rubén Darío). Es el mecanismo comunicativo articulador de libros como La voz a ti debida de Salinas. Y no podemos olvidar otro libro canónico en la poesía española contemporánea, con abundante ejemplificación, como es el caso de Diario de un poeta recién casado de Juan Ramón Jiménez, que se articula como un continuo e intermitente diálogo entre el poeta y el cielo, el mar y la amada.

Otras veces, es frecuente la no identificación de los signos del tú lírico, como en este emblemático poema perteneciente a uno de los libros clave de Blanca Andreu:

"Dame la noche que no intercede, la noche migratoria con cifras de cigüeña,

con la grulla celeste y su alamar guerrero,

palafrén de la ola oscuridad.

Dame tu parentesco con una sombra de oro, dame el mármol y su perfil leve y ciervo,

como de estrofa antigua.

Dame mis manos degolladas por la noche que no intercede,

palafrén de las más altas mareas,

mis manos degolladas entre los altos cepos y las llamas lunares,

mis manos migratorias por el cielo de agosto.

Dame mis manos degolladas por el antiguo oficio de la infancia,

mis manos que sajaron el cuello de la noche,

el destello del sueño con metáforas verdes,

el vino blasonado que se quedó dormido."

(De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall, en El sueño oscuro (Poesía reunida 1980-1989), Madrid, Hiperión, 1994, p. 56)

Ese "tú" amoroso suele ser frecuentemente elidido en sus morfemas de género gramaticales o bien, provocativa y descaradamente nombrado. En la poesía española de los años ochenta y noventa es frecuente encontrar este juego ambiguo, articulado a través de la actitud lírica de apóstrofe. Como ejemplo de ambigüedad esencial en la determinación del Tú amoroso, tenemos este otro hermoso poema de José Infante:

" **CRIATURA DESCONOCIDA**

A través de la opacidad
de la noche, sé que existes
encarnada en joven cuerpo hermoso,
en alguna extrema y dura tierra
de misterio. Y lejana.
Sé, oh presentida criatura celeste,
que tu nombre figura
en la lista de las constelaciones
y que un día, tal vez llegado,
te cruzarás fugaz en mi camino.
Sólo en ese momento,
yo tendré la certeza
de que aún sigo vivo,
y tú encontrarás el nombre
decisivo de tu claro destino."

(De Lo que queda del aire, Madrid, Rialp, 1992, p. 56)

3.5.2 Diálogo escénico

En el caso del **dialogo escénico,** nos encontramos con las funciones del Hablante lírico desdobladas en ("cedidas a") un Yo y un Tú lírico escénicos. El Hablante lírico le ha cedido su voz a unos personajes poemáticos (desarrollados mediante el proceso de actorialización), que pueden aparecer representados de diferente forma:

A) con simples marcas semánticas, sin identificador onomástico, como en **"Música Cautiva (A dos voces)"** de Cernuda, que transcribimos:

"Tus ojos son los ojos de un hombre enamorado;

Tus labios son los labios de un hombre que no cree

en el amor." "Entonces, dime el remedio, amigo,

Si están en desacuerdo realidad y deseo"

("Música Cautiva/ A dos voces", en La realidad y el deseo, op. cit., p. 334)

Donde el modo de "diálogo" ni siquiera aparece marcado formalmente por los elementos gráficos y gramaticales necesarios, permaneciendo en una latencia que sugiere el desdoble de la misma voz del Hablante lírico en dos tonos o modos diferenciados, que responden a dos tonalidades semánticas diferentes, marcadas por la enunciación afirmativa y la interrogativa indirecta. Tendríamos una actitud básica de apóstrofe, una función modal (petición: "dime, amigo...") y un modo de discurso "dialógico" (Di). Se trata de una de las posibilidades del modo de discurso en el que se manifiesta el Estilo Directo (ED) a través de la articulación de dos voces poemáticas cuyos sujetos están, misteriosamente, sin identificar. El lector puede interpretarlos o bien como un desdoblamiento del Yo lírico, mediante el desplazamiento de primer grado, imagen en el espejo, que estudiábamos arriba; o bien como la intervención de una segunda voz en el poema perteneciente a un segundo "actor" lírico. El profesor López-Casanova nos presenta también los ejemplos aleixandrinos de Diálogos del conocimiento, aunque la estructura individual de los fragmentos sea más bien la de un intenso *monólogo* o *soliloquio lírico*[436], cuya pertinencia en el discurso poético es muy discutible. También tenemos ejemplos de Manuel Mantero en su libro Misa solemne (1966).

B) Puede presentarse también mediante una formalización dramática escénica, con el desarrollo de elementos formales y gramaticales característicos. Aquí se trataría de una cesión de la voz del Hablante lírico. Entrarían en juego formas de la cita o mención en el discurso, tal como sucede en el Jaime Gil de Biedma de "Las grandes esperanzas". Sí tenemos un ejemplo claro en "La adoración de los magos" de Cernuda[437], donde todo el poema responde a una clara orquestación y configuración dramática. El poema no sólo presenta las intervenciones sucesivas de los Reyes Magos (Melchor, Gaspar y Baltasar), sino también del Demonio: *"Gloria a Dios en las alturas del cielo,/ Tierra sobre los hombres en su infierno" (p. 173).* La

[436] Entendemos por 'soliloquio' la técnica de representar el contenido y los procesos psíquicos de un personaje de forma directa, es decir, mediante el estilo directo (ED), desde el personaje directamente al lector, sin la presencia patentizada de un autor, pero con un público que se asume tácitamente. Dado que es necesaria la presencia de público, hemos de discutir la validez y adecuación del manejo de este concepto en el análisis del discurso poético. En cuanto al 'monólogo interior', se trataría de un mismo procedimiento comunicativo, pero en el que no se reconoce la presencia de público, incluso puede representarse mediante el llamado Estilo Directo Libre (EDL). Cf. Pozuelo Yvanco: "Cap. X.-Estructura del discurso narrativo" (1988b: 226-267).

[437] La serie "La adoración de los Magos" aparece en el poemario Las Nubes, que podemos encontrar en la edición citada de La Realidad y el Deseo, (F.C.E., op. cit., p. 171 y ss) y que cuenta con una edición crítica posterior de L.A. de Villena con un estudio previo "Luis Cernuda, entre el exilio y sus metáforas", pp. 11-60, en L. Cernuda: Las Nubes. Desolación de la Quimera, Madrid, Cátedra, 1984.

intervención de cada uno de los Reyes responde a una tipificación diferente de actitud lírica. El fragmento *"III.-Palinodia de la esperanza divina"* asume la voz de un "Nosotros" que aglutina las voces y modulaciones de los reyes en el parlamento de Baltasar, de hondas resonancias existenciales: *"Y quisimos ser hombres sin adorar a dios alguno"* (p. 178). Finalmente, los fragmentos "IV.-Sobre el tiempo pasado" y "V.-Epitafio", asumen, desde dos modulaciones distintas, la función del Hablante lírico al margen del diálogo escénico de la parte I. El fragmento IV corresponde a la hipotética voz de un pastor que contempló la estrella:

"Buscaban un dios nuevo, y dicen que le hallaron.

Yo apenas vi a los hombres; jamás he visto dioses.

¿Cómo ha de ver los dioses un pastor ignorante?

Mira el sol desangrado que se pone a lo lejos." (p. 180, op. cit.)

Otra posibilidad, sería la aparición de un personaje poemático, únicamente identificado por alguna marca semántica, o incluso apenas por el identificador onomástico, que en actitud apostrófica asume esta función del diálogo escénico, tal y como sucede en el poema titulado "Ofelia" de Alejandro Duque Amusco:

"Desconsuelo es

mi nombre.

No me llaméis,

dejadme" (op. cit., pág. 35)

Encontramos esa invocación final a un "vosotros" enigmático e inclusivo del lector/lectores desde ese Hablante lírico femenino que desarrolla el personaje literario a que alude el título del poema. También podemos encontrar un "Tú trascendente escénico" com en "El ángel tutelar" de Rainer Mª Rilke:

"Tú eres el ave que batió las alas

cuando yo desperté y llamé en la noche.

Yo llame con los brazos, pues tu nombre

es como un hondo abismo de mil noches.

Tú eres sombra donde quieto me duermo,

tu polen forja en mí todos los sueños,

tú eres el cuadro, mas yo soy el marco

que te completa en brillante relieve.

(...)

Tú hablas de milagros como saberes

y de los hombres como melodías,

y de las rosas: de acontecimientos
que en la llama de tus ojos se cumplen,
tú, feliz, ¿cuándo nombrarás a Aquel
que de su séptimo y último día
queda aún resplandor en el batir
de tus alas....?
¿Mandas que yo pregunte?

(Rainer Mª Rilke, Antología poética, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p.61)

Otra posibilidad sería el Diálogo escénico enmarcado, donde la intervención de un Hablante lírico funciona como apertura/ cierre de la estructura comunicativa dialógica del poema. Así este ejemplo de José María Valverde, en su libro de honda trascendencia religiosa Voces y acompañamientos para San Mateo, quien emplea repetidamente la actitud apostrófica para presentar al lector bajo la forma del diálogo una realidad sentida como siempre nueva. Transcribimos un fragmento significativo del poema "Tibi dabo; o la tentación en el monte" donde el mismo Demonio se dirige a Cristo en el momento de la tentación desde lo alto del monte, en una transliteración del conocido episodio evangélico (Mt 4, 8-10):

*"(**Habla del demonio**)*
-Mira el mundo allá abajo, perezoso
y extendido, durmiendo en su abundancia
con un leve ronquido de ciudades.
Suaves valles con vello y monte bajo
de olor, llanuras tensas de caminos,
dulce animalería por las matas
y las cumbres dolientes, tras de todo.
(...) Reina en el mundo: a mí dame el silencio
de ser el otro rey que no se mueva,
el que reine de veras, contemplando,
sin molestarse en ordenar, el libre-.

Jesús le contempló, y pensó en los coros
de la dicha, con una vasta sombra
cruzándolos; las almas de los justos
igual que en un infierno congelado

bajo aquella mirada, entristeciéndose
con la angustia del vivo, ennegrecidas
la esperanza del mundo; y con clamor
que reventó las piedras, dijo*: -¡Atrás!-*.

(José María Valverde, Poesías reunidas, Madrid, Giner, 1961, pp. 174-6)

Constatamos una transición con actitud de enunciación y la utilización del modo narrativo. Se trataría de un poema de actitud base de apóstrofe en el que aparece claramente utilizado el Modo Narrativo (N), tal y como diseñábamos al trazar los cuadros tipológicos (apartado 3.3); en el verso final, la palabra última de Jesús rompe la tensión climática de la tentación diabólica. Vemos cómo las intervenciones de los personajes poemáticos aparecen "*acotadas*" y enmarcadas por el Hablante lírico, quien asume la función de introducir el diálogo, dar los turnos de palabra, y comentar notas semánticas e ideológicas correspondientes a la actitud y diálogo de esos personajes. Se trata de una absorción generalizada de mecanismos narrativos dentro del discurso poético. Esta misma "narrativización" del discurso poético es detectable en otros autores, grupos y épocas literarias, tal y como podemos comprobar en el análisis de la actitud lírica de enunciación.

3.6 ACTITUD DE ENUNCIACIÓN

Según la caracterización tradicional, correspondería al equivalente en el discurso poético de la función representativa o referencial del lenguaje. Se patentiza mediante el grado máximo de distancia y objetivación del Hablante lírico con respecto al objeto o universo poemático, de modo que este Hablante lírico se asemeja en extremo a la categoría narrativa del Narrador, si bien puede presentar muy diversas modulaciones. Encontramos una todavía muy pobre caracterización en Lévine:

> **"Esta carencia de expresión presupone que tanto el emisor como el receptor del mensaje están generalizados al máximo, lo que permite correlacionar esos textos con los científicos y filosóficos (y también con el género del aforismo). La figura del autor real -a causa de la ausencia del yo explícito- es poco significativa. El autor implícito interviene como representante generalizado de la humanidad; también el lector implícito es un representante así -generalizado e indefinido al máximo-. El lector real, al realizar al implícito, también interviene ante como 'ser humano en general."** (1976: 111)

Creemos que tanto la equiparación de tipos de texto como la caracterización del autor implícito no corresponden al funcionamiento efectivo de este

procedimiento. En primer lugar, la patentización o no de determinada persona gramatical, no adscribe un cierto texto a una tipología textual. Y esa presencia del hablante lírico como representante generalizado de la humanidad, es un "prejuicio" o hipótesis que no tiene por qué ser un rasgo permanente ni funcionar en otros textos, aparte de los examinados por Lévine.

Tenemos un ejemplo paradigmático y definidor de este procedimiento en todo el bloque inicial del poemario Juicio Final de M. Fernández: *Bloque I*, con la serie de poemas: '3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9', que constituyen un pequeño **Programa Narrativo** dentro del desarrollo del poemario, marcado por unos especiales signos apocalípticos en cuanto a su semántica, y por el desarrollo de un Hablante lírico (a manera de Narrador) que va "relatando" sucesos, en un tiempo y espacio misteriosos, pero que establece sus "signos" de identificación paralelos a los de un "mundo de ficción" (IFR). Sus signos externos (EFR) nos remiten a una cultura libresca, cercana a los planteamientos de J. Huizinga en El otoño de la Edad Media[438]. Véase el siguiente poema, del que reproducimos los primeros versos como ejemplo:

14

Allá, en el centro del versículo,
urdían extrañas aves carátulas alegres,
o bien trágicas máscaras que el espanto azuzaba
sobre el corral de viejas comedias de domingo.

El gallardete indica qué viento reina trémulo
mientras el pueblo escucha las historias perplejo.
No el actor que así salta y entona cascabeles,
y de súbito expira, o canta en su viola,
es el que representa.
Los atónitos ojos;

[438] En efecto, pueden establecerse correferencias semánticas entre datos relevantes allí señalados por Huizinga en torno a: "El tono de la vida", "El ideal caballeresco", "La imagen de la muerte", "El espíritu religioso y su expresión plástica", etc. Cf. J. Huizinga El otoño de la Edad Media (Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos), Madrid, Alianza, 1982, orig. 1930). Véanse, en los poemas citados, las referencias a Guido D'Arezzo, la corte de Justiniano en Rávena, el duque Felipe de Borgoña, Van der Weyden o Lohengrin; que se entremezclan con referencias al mundo contemporáneo: el jazz, el mito de Ofelia, etc. Unos elementos y otros configuran el trasfondo 'alucinado' de un mundo de ficción cuya construcción se muestra ante los ojos "extrañados" de los lectores. Cf. F. Rincón (1987), S. Wahnón (1983): "Cap. V: Juicio Final", pp. 120-143. Se trata de la combinación de procedimientos como la superposición y la yuxtaposición temporal (Bousoño 1970), los "hippies" y Lohengrin de la mano en el poema IX.

los oídos atentos al ancho derramarse

del cántico, del pueblo que ya silencia

tanta acción contemplada sobre las tablas altas,

es quien vive o fenece recibiendo el mensaje

del coro enmascarado que así asedia la vida (...)"

(De Juicio Final, op. cit., p. 123.)

Se trata de la actitud lírica que más componentes de *"narratividad"* incorpora, hasta el punto de que podemos llegar a encontrarnos con **Programas Narrativos** más o menos desarrollados. Distinguiremos una tipología mínima en función del grado de identificación del Hablante (latencia o patencia textual), y de los formantes y componentes temáticos que aparezcan en el texto poemático: actorialización, espacio, tiempo y acción.

BIBLIOTECA VIRTUAL

TIPO	PERSONAJE	ESPACIO	TIEMPO	ACCIÓN
Retrato	+			
Cuadro			+	(+)
Escena	+		+	+
Episodio	+		+	+

Enunciación → Desplazamiento comunicativo: H {D ⊃ S^3 } T

encubridora

3.6.1 Retrato

Se trata de un subtipo de la actitud de enunciación, con una amplia tradición textual en la lírica. Suele plantearse como un apunte caracterizador/presentador de un personaje poemático, un "EL", susceptible de presentar variantes con respecto al número (uno/ más de uno) y género (masculino / femenino). Correspondería básicamente a un modo de discurso descriptivo, es decir, a la narración/ descripción de un personaje poemático, efectuada en su tipo estándar desde una posición exterior y en tercera persona, combinando elementos narrativos y descriptivos. Valga como ejemplo canónico el soneto de Rubén Darío "Caupolicán" de su emblemático libro Azul:

"Es algo formidable que vio la vieja raza:

robusto tronco de árbol al hombro de un campeón

salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón.

Por casco sus cabellos, su pecho por coraza,
pudiera tal guerrero, de Arauco en la región,
lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
desjarretar un toro, o estrangular un león.

Anduvo, anduvo, anduvo. Le vió la luz del día,
le vió la tarde pálida, le vió la noche fría,
y siempre el tronco de árbol a cuestas del titán.

"¡El Toqui, el Toqui!" clama la conmovida casta.
Anduvo, anduvo, anduvo. La Aurora dijo: "Basta",
e irguióse la alta frente del gran Caupolicán." (1888)[439]
(en Poesías Completas, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 177)

Observemos en el v. 12 la aparición de un nuevo sistema de modalizador, con el cambio enunciativo. Se trata de una irrupción del Estilo Directo (ED) dentro del fragmento narrativo, que reproduce ubicando entre signos gráficos (en este caso, *comillas* " ") la intervención de un elemento temático: la voz del pueblo que contempla el avance del caudillo. El uso del presente histórico "clama", y la citación directa del clamor de los espectadores, son los síntomas de que el Hablante lírico ha operado una transformación en la presentación de los acontecimientos por parte del poema. Hemos pasado al uso trasladado de la temporalidad verbal: aparece el presente histórico ("*clama*"), frente al resto del poema en el que se utiliza el pretérito indefinido. Todo ello es síntoma de un cambio en la actitud de Enunciación que reflejamos a través del análisis textual de las categorías de la "voz" y de la "temporalización". Encontramos numerosos ejemplos desde antiguo en la poesía española. Tenemos ejemplos de A. Machado y su técnica "impresionista" en poemas como "El poeta" (XVIII), "Un loco" (CVI), "Fantasía iconográfica" (CVII) o "Un

[439] Rubén Darío emplea este mismo procedimiento en toda la serie de poemas titulada "Medallones" del mismo poemario, Azul, donde retrata las figuras: Leconte de Lisle, Catulle Mendés, Walt Whitman, J.J. Palma y Salvador Díaz Mirón. Rubén vuelve a emplearlo en "Recreaciones arqueológicas" de Prosas profanas y otros poemas (1896), donde se recrea en una minuciosa descripción de un Friso y un Palimpsesto, o tablilla antigua, en dialecto eolio en este caso donde trasluce una escena mitológica tras un texto monacal...Encontramos también otra serie de "Figuras" en el libro de G. Carnero Variaciones y Figuras sobre un tema de La Bruyère (1974), editado en Ensayo de una teoría de la visión, Madrid, Hiperión , 1979.

criminal" (CVIII), entre otros muchos. También es un procedimiento muy utilizado en la poesía última; valga como ejemplo el poemario Marginados de L.A. de Villena, que es fundamentalmente un libro de "retratos".

3.6.2 Cuadro

En el Cuadro (o Estampa) se trata del diseño o descripción de un ámbito espacial sin elementos humanos, sin la aparición ni mención de los rasgos de actorialización poemática. El modo de discurso dominante suele ser la descripción. De hecho, el "topic" del poema suele centrarse en la descripción de un determinado espacio o ámbito. Puede ser un ámbito rural/ urbano, abierto/ cerrado, etc. El Hablante lírico suele limitarse a introducir algún elemento valorativo o afectivo (mediante rasgos de entonación, puntuación gráfica...), y fundamentalmente se configura como el punto origen de organización de la perspectiva visual, en el que a veces determinados poetas suelen introducir algún elemento temporal: una transformación o revelación, una superposición temporal, etc. Es el caso de poemas como "Horizonte" (XVII), "El cadalso" (XLVII), EL "LXXIII" ("Ante el pálido lienzo de la tarde..."), o el XC ("Los árboles conservan...") de A. Machado (Poesías Completas,); o, pasando a la poesía de postguerra, "Zona residencial" de A. González (XLI, de Palabra sobre palabra, pp. 203-4). De Francisco Brines: "Soledad final" (p. 189-190), o "Días de invierno en la casa de verano" (de El otoño de las rosas, Renacimiento, Sevilla, 1987, p.15-17). En la poesía última, se trata de un procedimiento poemático que puede llegar a articular series de poemas y poemarios enteros, sufriendo complejos procesos de estilización expresiva. Tenemos un ejemplo claro en "Jardín inglés" de G. Carnero (pp. 129-133, op. Cit.). Es también el caso del libro de Miguel Casado Inventario[440] (Madrid, Hiperión 1987). Es procedimiento muy frecuente en la poesía de los años ochenta. Podemos comprobar su utilización en autores como Andrés Trapiello: "Presentimiento del otoño":

"Es muy viejo este pueblo y es pequeño,
apenas sin secreto.
Sólo una calle tiene principal,
como trampa o estigma,
casi siempre vacía (...)
Un viento frío ahora
se mete de la sierra, y las banderas
agitan con tristeza unos guiñapos.
Quedan lejos las noches del estío,
el baile polvoriento, las centellas
y el acre olor del vino.

[440] En todo el poemario apenas algún poema (el VII) ofrece alguna patentización pronominal de la primera persona: *"(...) Me arrastran/ atrás las olas. Entre todos siempre/ sé conocer este sabor, la ausencia/ antigua, sin origen;/ me zambullo en ella y me odio. Todo es resto/ de mí, sólo es recuerdo de mí. La única/ historia en que yo soy"* (p. 24).

Sólo nubes que vuelan y este viento
desangelado y frío, y esa vieja
de lutos harapientos,
recuerdan que la vida,
oh dulzainas de antaño en la verbena,
nunca fue lo contrario de la muerte,
sino su puerta."
(De Acaso una verdad, Valencia, Pre-Textos, 1993, pp. 14-5.)

Al margen de estos poemas que tienden a una representación figurativa, tenemos un uso frecuente del **Cuadro** en la poesía de vanguardia. Es el caso de numerosos poemas de Gerardo Diego, como "Llanura" (p.. 117),"Mar" (p. 120) de Limbo (1921-1922); véase también la serie de poemas dedicada a las constelaciones del zodíaco (pp. 26- 37) en Evasión (1918-1919). Se trata de un procedimiento muy utilizado en toda la poesía de vanguardia, en la década los años veinte, en España[441].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.6.3 Escena

La Escena combina los dos subtipos (de la actitud de enunciación) anteriormente descritos -el retrato y el cuadro-, de modo que se ubican unos determinados signos de protagonización y actorialización poemática (retrato) dentro de una estampa o cuadro con una actitud narrativa/descriptiva. El canon lo encontramos en la poesía machadiana, con el poema de apertura "El viajero" (I), que reproducimos y analizamos más adelante, poema en el que se entrecruzan los signos indiciales de la enunciación encubridora en uno de los más ricos ejemplos de nuestra historia literaria en cuanto a los signos de la modalización lírica[442]. Podemos encontrar también numerosos ejemplos en la poesía de postguerra, así Carlos Bousoño con su poema "Cristo en la tarde" (de Noche del sentido); Andrés Trapiello "Un café de mi infancia" del que, dada su extensión, transcribimos un fragmento:

"Era un viejo café que se llamaba

Nacional o Central o Universal.

Había en todo él, como estrechándolo,

un zócalo color confesionario

de maderas clavadas, y en todos los testeros,

[441] Véase el análisis de P. Aullón de Haro, La poesía en el siglo XX (Hasta 1939), Madrid, Taurus, 1989. En concreto, ver el apartado titulado "Análisis" , pp. 213-323.

[442] Otros poemas machadianos señalados por el profesor López Casanova: V("Recuerdo infantil"), XCVI ("Sol de invierno"), CXIII ("Campos de Soria"), entre otros muchos, y a cuyo magisterio remitimos en López Casanova (1982 y 1994).

así como en los techos,
el humo inactual de la costumbre
se había fijado bituminoso y rancio
como en cuadro de historia.

De una escayola gris, un rosetón de acantos
estrellado en el techo (muy alto para el pueblo)
colgaban las tres aspas,
tres palas moteadas de excrementos de moscas,
tres grandes aspas quietas, polvorientas, paradas
desde Dios sabe cuándo.
Aquel ventilador llevaba allí
desde bastante antes
de que el pueblo contara, el año diez,
con suministro eléctrico. (...)"

Posteriormente, el Hablante lírico introduce la presencia de un personaje poemático (proceso de actorialización) ubicado en ese escenario del pasado, pero asume la actitud lírica de Canción:

"(...) ¿Cuánto tiempo ha pasado? ¿Quién está
mirando ahora esa plaza? ¿Yo? ¿El que fui?
¿Esta huida que soy? ¿El sueño acaso
que nunca abandonó mis oscuras pupilas?
¿Todo lo que en mí triunfa de la muerte,
del olvido, de todas esas cosas
que ocupan a un poeta?
Hace un momento esa mujer
se me quedó mirando. Era evidente
que algo de mí llamaba en su pasado,
pero no supo qué. Su boca desdichada,
y su mirar sin fuerza, como entonces,
me dijeron adiós y sonrió
a todo lo que ella ha renunciado, ahí,

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

en su cubil metida, un mirar sin juzgarse,

un renunciar sin pena. (...)"

Tras la representación de un aparente "monólogo lírico" (imagen en el espejo):

"(...) de modo que me digo:

"No debes lamentarte. A nadie importa

que alguna vez hubiera aquí mismo un café (...)"(el subrayado es nuestro)

Sorpresivamente, el poema termina con una actitud de apóstrofe, cuando el hablante lírico, desde el presente se dirige a un 'Tú lírico" plural sin identificación, en el que bien pudieran verse implicados "los lectores" en cuanto grupo:

"Escuchad todavía las lentas campanadas,

reloj o corazón marcan la misma hora,

inmóviles también como las rosas."

(En Acaso una verdad, , op. cit., pp. 18-22)

Como vemos el sistema modalizador ha ido variando y sufriendo modificaciones a medida que avanza este extenso poema escénico:

MV (Escena) (SM1 + SM2 + SM3)

Enunciación →Canción (imagen en el espejo) → Apóstrofe

Se trata de un caso de coordinación de sistemas modalizadores a partir de un espacio y un tiempo pasados que son descritos y evocados por el Hablante lírico.

3.6.4 Episodio

El Hablante lírico asume las funciones de un auténtico Narrador, dado que el texto poemático adquiere las características textuales de una narración. El discurso poético abandona lo que podríamos denominar sus componentes de signo más lírico, y da entrada a la organización de un **programa narrativo** con elementos épicos, cobrando relevancia una determinada anécdota o "historia" con un cierto desarrollo argumental. Constituiría la serie de "La tierra de Alvargonzález" de Antonio Machado un episodio desarrollado. Sería un ejemplo destacado el poema "Requiem" de José Hierro (operando sobre una inscripción textual previa, la nota necrológica), y encontramos también un ejemplo definitorio de episodio con un marcado carácter narrativo en "La muerte de Sócrates" de Francisco Brines (perteneciente a su poemario Materia narrativa inexacta, 1965) del cual transcribimos un fragmento:

"(...) Las razones más nobles de que muriera Sócrates
fueron, pues, éstas (débiles, sin embargo, al sereno entender
de la historia futura):
engendra muchas veces, acerba crueldad
la mirada del puro,
pues no ve que del justo principio se deriva el error en ocasiones;
y en el ojo del uro se adhiere red tupida
que impide distinguir en los discípulos la verdad del espíritu.

* * *

(Este seco relato de aquel crimen político
lo dejaron escrito, y hoy se escribe, se escribirá mañana,
al cumplirse cien años del oscuro homicidio.)"

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.7 LA VOZ

La voz se ha venido identificando, en cuanto a su dimensión semántica con la respuesta a la pregunta: ¿quién habla y *cómo* en el poema?[443]. Tal categorización ha sido delimitada por el profesor López-Casanova:

[443] No existe una relación directa y expresa entre la categoría de la voz y la categoría de la **Actorialización en cuanto personajes poemáticos y su modo de representación poemática.** Véase, por ejemplo, tal y como sugiere J.M. Cuesta Abad (1995: 188 y ss.) la diversidad de posibilidades de representación que ofrece Dante en su Divina Comedia: 1) *Auctor*: Dante Alighieri; 2) *Scriptor*: Narración en primera persona, Dante; 3) *Agens/ Homo viator*: Personaje en la fábula que desciende a los infiernos; 4) *Lector*: Dante como interpretador del sistema alegórico que representa la obra. Entre el Hablante lírico y el personaje poemático sometido al proceso de actorialización puede darse una compleja red de relaciones de modo muy similar a lo acontecido en el proceso narrativo o en la representación dramática. Básicamente caben dos posibilidades extremas: identificación o distanciamiento, a las que es posible aplicar una oposición cuantificadora (total/parcial): Hablante lírico / Actor-Personaje poemático: 1) Identificación total. 2) Identificación parcial. 3) Distanciamiento parcial. 4) Distanciamiento total. Incluso, como sugería J. Oleza (1983) para el caso de las categorías del punto de vista sería posible introducir un componente cualitativo que nos matizase entre la identificación muy positiva, positiva, negativa o muy negativa. De tal modo que se produjese un total paralelismo o identificación entre el Hablante lírico y el Personaje poemático o un total repudio, aunque se trata de un hecho poco habitual en el discurso poético, como ilustran de manera ejemplar buena parte de los poemas de Leopoldo Mª Panero, Narciso en el acorde último de las flautas[443].

> **"(...) las señales del hablante con respecto al enunciado lírico, los 'filtros' subjetivos que marcan sus grados o tonos de implicación o adhesión, los 'gestos' en fin, propios del sujeto modalizador**" (1994: 75)

Se trata de una estrategia semántica que tiene su punto origen en el Hablante lírico, a quien va funcionalmente ligada. Se trata de categorizar esa capacidad modalizadora del hablante. Éste filtra la actividad de la función modalizadora en el enunciado textual de acuerdo con una triple categorización: la **identificación**, la **función** y los **modos de discurso**. Nosotros nos centraremos en la Voz como esa relación fundamental que establece el Hablante lírico con el enunciado poemático encuadrado en su situación de discurso. La voz sería una categoría operativa y funcionalmente dependiente del Hablante lírico, y de su patentización y representación a través de las Actitudes líricas, si bien no guarda con ellas una relación de simetría ni de necesidad, tal y como veremos. Como consecuencia, de esta relación y de modo inevitable, la voz afecta también a las relaciones entre los interlocutores que participan en el discurso poético. A través de un sencillo esquema tendríamos:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Voz				
A) Identificación	**B) Función expresiva**			**C) Modos del Discurso**
				[N / D / Di]
+/-	**Patética**	**Modal**	**Ideológica**	**[DD / DI / DIL]**

A) Identificación.

La primera posibilidad funcional de la voz, es que aparezca identificado o no el Hablante lírico, o bien que asuma la voz otro personaje poemático. La Narratología ha distinguido, a veces, una diferenciación similar: discurso de autor y discurso de personaje[444].

A.1 Voz no identificada (Hablante lírico). A su vez, puede presentar una variada gama de posibilidades, según corresponda a cada una de las tres actitudes líricas fundamentales y a la identificación (latencia/patencia) con la figura del autor. Puede aparecer identificado el mismo Poeta (Autor literario), o corresponder a una

[444] Queremos llamar la atención sobre el hecho de que nuestra diferenciación se efectúa entre el Hablante lírico y el personaje, y no corresponde a "Discurso del uno vs. Discurso del otro". El Discurso corresponde siempre al Hablante lírico, y el Autor real no puede asumir, como tal , la voz, sino convirtiéndose en esa función textual (imaginaria), fronteriza, que hemos tratado de delimitar bajo el concepto de Autor literario.

figura sin identificar. Puede verse el curioso poema de Carlos Marzal: "In memoriam C.M.", del cual transcribimos el fragmento clave en que el Hablante lírico (sin identificar) le cede la "voz" al personaje evocado en el poema, un tal "C.M.", lo cual supone evidentemente un proceso de Modalización lírica variable mediante la subordinación de dos procesos enunciativos:

" (...) Lo imagino diciendo, circunspecto*: Señores,*
los caminos son muchos, pero es una la vida,

y confieso que es tarde para encontrar remedio
certero que corrija mis torpes aficiones
-las armas y el billar, el cine y los putones-,
con que intento aplacar a las bestias del tedio.

Y por lo que a la gloria concierne, no me queda
sino decir, en serio, que cedo mi Parnaso
por poder destrozar una falda de raso
y degustar tras ella un encaje de seda."

(Carlos Marzal, en El último de la fiesta, Sevilla, Renacimiento, 1987, pp. 68-70. Las modificaciones tipográficas son nuestras para marcar la introducción del Estilo Directo.)

A.2 Voz de personaje poemático. Puede corresponder a una actitud de apóstrofe (*yo escénico*, *diálogo escénico*) o bien a una actitud de enunciación (*episodio*, *enunciación encubridora*) en la que el Hablante lírico le ha cedido la voz a otro personaje que funciona como desdoblamiento, duplicación o elipsis del Hablante lírico. Remitimos a los casos analizados en nuestra ejemplificación correspondiente a las actitudes líricas.

B. Función.

La categoría de la voz es susceptible de aproximaciones muy variadas. En el caso, del discurso poético, ha venido siendo estudiada como síntoma estilístico de la personalidad o ideología del autor. De hecho, frecuentemente es estudiada como un formante indiferenciado del "Estilo"[445] de los escritores, especialmente en la novela.

[445] Cf. C. Segre (1985: "Estilo", pp. 225-246); J. Cohen (1966, 1970 y 1979) y especialmente Ducrot & Todorov (1972: pp. 344 y ss.). Estos últimos, tras deslindar las distintas acepciones y sentidos del término "estilo", nos confirman en la idea de que: "Para discernir lde manera rigurosa los rasgos estilísticos de un texto, puede intentarse un doble acercamiento: por un lado, hacia el plano del enunciado, es decir, el plano de sus aspectos verbal, sintáctico y semántico (337 y ss.), así como las divisiones que fijan las dimensiones de las unidades; desde los rasgos distintivos, fónicos o

De algún modo, la función de la voz asumiría en cuanto a la relación "autor/texto poético" lo que, en el estudio de los actos de habla (apartado 1.3.2), entendíamos como la fuerza ilocutiva del poema. Es decir, la especial relación que se establecía entre el Hablante y el acto de habla global que ejecutaba el poema. Se trataría de establecer el juego de relaciones ideológicas, expresivas, etc., que relacionan al Hablante con el enunciado poemático (enunciado de ficción); no sólo la relación existente entre el Autor y el mensaje (enunciación real). En una aproximación provisional, y siguiendo lo expuesto por A. López Casanova (1994: 75-82) distinguiremos tres funciones: patética, modal e ideológica[446].

B.1 Función patética. Como señala el profesor López-Casanova:

> **"Es la que corresponde a marcados actos de lenguaje impresivos, que tiñen un poema de una muy peculiar tonalidad o que, incluso, determinan acaso concretas formas líricas."** (1994: 75)

Vendría marcada por unos determinados signos melódicos y un especial énfasis afectivo, dando lugar a formas líricas tipificadas como la petición o súplica, la oración, el ruego, la pregunta, el grito de llamada o la imprecación. Suele ir ligada a la función exhortativa o conativa del lenguaje, con una entonación melódica marcada en torno a la exclamación o la pregunta. Valga como ejemplo de *pregunta* "coral" y de la riqueza de las posibilidades de la categoría de la voz el fragmento final del poema "Voy con ellos" de L.A. de Villena, donde un ejército de personajes toma 'la voz y la palabra':

"Y se acercan los pobres sin hogar, los mendigos de lodo, las perdedoras de botella de ginebra,

las locas de la litrona, los estropiciados del caballo, los negros de la tierra, los siux de las grandes ciudades,

los tártaros de la ignorancia, los judíos que ya no son judíos, se aproximan todos a un salón vacío con el suelo de mármol,

a un hueco que les han dejado ahora, en este solo instante, y ante el gran silencio, ante el vacío, ante la ausencia de voz,

ante la nada retumbante y repetida,

preguntan con voz queda, mirándose entre sí, inquietos,

preguntan sorprendidos: ¿Algo malo hicimos?

Decidnos: ¿pecaron nuestros padres?

---

semánticos, hasta el enunciado entero; por otro lado, hacia el plano de la enunciaciónj, es decir, el plano de la relación definida entre los protagonistas del discurso" (345).

[446] Ducrot y Todorov establecen una diferenciación en el plano de la enunciación que aplican al Estilo. Define la actitud del locutor con respecto al discurso y disntiguen: estilo emotivo, valorativo y modalizante (1972: 347), si bien desde una tipologización muy imprecisa.

¿No es personal el destino?

Decid, ¿a quién ofendimos?, ¿qué hemos hecho? (...) ("Voy con ellos", de Marginados (1989-1993), Madrid, Visor, 1993)[447]

Destaca también su uso en la poesía de A. López-Casanova; señalaremos especialmente Razón de iniquidad, con poemas donde aparece muy marcada tal función (Poemas I y II, de "Libro de las revelaciones") y el poema final "Hombre último (Edipo en Colono)" del que transcribimos un fragmento:

"¿Por qué, decidme,

sucumbe siempre un hombre a su destino?

¿Por qué, oh hados malditos,

en este reino extranjero he de cumplir con tal ley,

miseria y desposesión de mi vida,

toda claudicación de cuanto tuve,

sin ni siquiera poder ver con los ojos míos, cuencas vacías por el castigo,

al menos hospitalaria tierra que me acoge (...)?

Dime tú, hija mía,

única y fiel guiadora, compañera de destierro,

va a terminar así, en esta hora de maldiciones,

el alto linaje de la Casa de Tebas (...)"

(de Razón de iniquidad, Col. Rusadir, Melilla, 1991, p. 81)

Este patetismo de la voz es muy poco frecuente en la poesía de los años ochenta, más proclive a utilizar las estrategias del pudor afectivo, y donde tiende a predominar la función ideológica.

[447] Subrayamos el indiscutible gesto de 'solidaridad' que el personaje poemático asume uniéndose a la menesterosa marcha de estos marginados urbanos del final de siglo, no deja de ser resultar curiosa la siguiente coincidencia. En la carátula de la contraportada del libro Marginados, leemos la siguiente inscripción: "Marginados es un libro diferente en la producción de Luis Antonio de Villena. Monólogos y estampas de personajes perdidos en la ciudad y en la vida, expresan las zonas sotádicas del mundo (...) Un giro brillante y llamativo en la trayectoria de L.A. de Villena". A pesar de la anunciada 'novedad' del libro, anotamos la existencia de una '*plaquette*' de idéntico título: Marginados, Valencia, La Pluma del Águila, 1986; aquí dicho autor recoge poemas desestimados para su publicación en diferentes libros desde Abril de 1973 a Abril de 1984, a lo que añade en su "Prólogo en tono de confidencia": "Y de repente, concluyendo, me apercibo. He llamado a esta colección Marginados, omitiendo la palabra poemas. Pero veo que todos los textos hablan de seres o situaciones esquinados o raros, marginados, en fin, como yo mismo. Y por favor que nadie me diga a estas alturas que éxito y marginación son incompatibles" (p. 11, op. cit.). El *éxito* de todos estos marginados quizá consuele a algún futuro lector de estas páginas...

B.2 Función Modal. Viene marcada por determinadas actitudes proposicionales desde la utilización de los "verbos modales" (cognitivos: creer, saber, etc.; volitivos: querer; obligativos: deber, etc.). El profesor López-Casanova destaca el conocido poema "Fidelidad" de Blas de Otero[448]. Quizás, como advierten Greimas & Courtés (1979: 262-263), es necesaria una aproximación deductiva, y no inductiva, al fenómeno estilístico de la modalidad. Ellos proponen un sencillo cuadro que intente aprehender de modo general y deductivo el proceso de modalidad verbal y frástica:

MODALIDADES	virtualizantes	actualizantes	realizantes
exotácticas	DEBER	PODER	HACER
endotácticas	QUERER	SABER	SER

Se trataría de comprobar el rendimiento analítico de estas modalidades verbales en el contexto semántico de la categoría de la voz. Añadimos como ejemplo este singular poema de Félix Grande:

" **ELOGIO DE LO IRREPARABLE**

Sé involuntaria. Sé febril. Olvida
sobre la cama hasta tu propio idioma.
No pidas. No preguntes. Arrebata y exige.
Sé una perra. Sé una alimaña.

Resuella busca abrasa brama gime.
Atérrate, mete la mano en el abismo.
Remueve tu deseo como una herida fresca.
Piensa o musita o grita: "¡Venganza!"

Sé una perdida, mi amor, una perdida.

[448] Citamos por Blas de Otero, País. Antología 1955-1970, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 4.

En el amor no existe

lo verdadero sin lo irreparable."

(En Biografía. Poesía completa (1958-1984), Barcelona, Anthropos, p.324)

B.3 Función Ideológica. Hablamos de Función ideológica cuando el Hablante lírico, en su función de sujeto modalizador del discurso poético, se implica mediante determinados gestos ideológicos. Sería el caso de la ironía[449] o de los comentarios políticos incluidos en el enunciado poético. Se trata de "intromisiones", de irrupciones o marcas ideológicas del sujeto de la enunciación que quedan inscritas en el enunciado. Pueden ser intromisiones explícitas que pretenden "orientar" el sentido del mensaje poético y activar categorías cognoscitivas y argumentativas tales como el hacer creer, hacer no creer, etc. Valgan dos de los ejemplos aducidos por el profesor López-Casanova, el poema "Requiem" de José Hierro y también el poema "Camposanto en Colliure" de Ángel González en el que el poeta vierte en el poema su valoración ideológica e interpretación acerca de unos hechos históricos que tienen como marco de referencia la guerra civil española (1936-1939), a la que alude el título mediante la cita del cementerio donde está enterrado el poeta Antonio Machado y que culmina con la declaración ideológica del hablante lírico ("*Quisiera,/ a veces,/ que borrase el tiempo/ los nombres y los hechos de esta historia/ como borrará un día mis palabras/ que la repiten siempre tercas, roncas*"[450]). Este mismo procedimiento es localizable en otros poemas de Ángel González, tales como "Nota necrológica" o "El pensador", poemas pertenecientes a "Fábulas para animales" de su libro Grado elemental[451]. Esta declaración de carácter ideológico también es posible hallarla en poemas pertenecientes a las últimas promociones de poetas. Es el caso del poema "El insomnio de Jovellanos" de L. García Montero:

"*Allí,*

rozadas por el agua,

escribiré mis huellas en la arena.

Van a durar muy poco, ya lo sé,

[449] Una breve explicación de la ironía supondría alargar en demasía la extensión de nuestra investigación y alejarnos del núcleo de nuestra investigación. Remitimos a una bibliografía mínima sobre el tema en W.C. Booth (1974) y V. Salvador (1984b). Encontramos un brillante explicación en U. Eco**: "La ironía es una figura ambigua. Presupone que conoces la verdad para comprender que al decir lo contrario de la verdad estás ironizando. Figura ambigua, difícil por lo tanto. Si hablas a alguien que no conoce la verdad, no estará en condiciones de saber que estás ironizando. Pero si la ironía se inserta en una estrategia suprema de estilo, de modo que sea imposible no sospechar que se trata de ironía, entonces la ironía se convierte en un formidable medio para subrayar la verdad. Se puede convertir en la mayor estrategia de persuasión**." (1989: 44-45)

[450] Citamos por Ángel González, Poemas, Madrid, Cátedra, 1984, p. 94.

[451] Citamos por Ángel González, Palabra sobre palabra, Barcelona, Seix-Barral, 1968, pp. 165 y ss.

nada más que un momento.

El mar nos cubrirá,

pero han de ser las huellas de un hombre más feliz

en un país más libre."

(Habitaciones separadas, Madrid, Visor, 1994, p. 74)

También encontramos otros procedimientos en los que se patentiza la función ideológica de la voz del hablante lírico en el poema, como puede ser la imitación o la citación textual con intromisiones de carácter ideológico. Es el caso de Carlos Marzal en su poema "*Sic transit gloria mundi*":

"En un hotel de las afueras, enfermo y arruinado,

malvivir del miedo que aún inspira,

escaso ahora -se entristece-

como los buenos sastres y las perfumerías.

Junto a una falsa rubia inútil y perfecta,

harta de dulces, y a unos pocos muchachos

que de tan inexpertos aún están por nacer,

lamentar la ausencia de unos tiempos más claros (...)

Y así, olvidado por el mundo y su gloria,

esperar a la muerte, o lo que aún es peor,

a la respetabilidad que acarrean los años."

(Carlos Marzal, El último de la fiesta, op. cit., p. 22)

C. Marzal modaliza su poema sobre uno preexistente, "De vita beata" de Jaime Gil de Biedma. Dicho poema cumple una función de cierre importantísima en su obra poética global, Las personas del verbo. C. Marzal reconstruye el texto desde una posición de distanciamiento, marcando semánticamente una serie de valores (ideológicos, sentimentales, políticos, culturales, etc., diferentes). El poema emblemático de Gil de Biedma decía:

" **DE VITA BEATA**

En un viejo país ineficiente,

algo así como España entre dos guerras

civiles, en un pueblo junto al mar,

poseer una casa y poca hacienda

y memoria ninguna. No leer,

no sufrir, no escribir, no pagar cuentas,

y vivir como un noble arruinado

entre las ruinas de mi inteligencia." (Op. cit., pág. 173)

Esta función ideológica de la voz articula complejos procesos de manipulación enunciativa, detectados y analizados desde la semiótica literaria (Courtés 1991: 367 y ss.). Estos procesos tienen, como finalidad pragmática, procurar la adhesión del enunciatario al punto de vista del enunciador. Serían previsibles dos posiciones actanciales para el Enunciatario: oposición o rechazo, de modo que podría organizarse un cuadro descriptor de la actitud del enunciatario ante esta función ideológica del poema citado:

Enunciador

↓

(hacer creer) (hacer no-creer)

↓

Enunciatario (adherente).....**Anti-enunciatario** (oponente)

↓ ↓

A **B**

↑ ↑

No-Anti-Enunciatario(simpatizante).....**No-enunciatario**(rechazo)

La <u>deixis **A**</u> nos muestra la línea de identificación que podríamos establecer en el poema con respecto a sus posibles actitudes de respuesta previstas en la estrategia del Lector Modelo. El enunciador puede modalizar positiva o negativamente (proceso argumentativo), a su enunciatario. Ya vimos, como posibilidad de funcionamiento textual, el cuadro de los verbos modalizadores expuesto al analizar la Función Modal. El lector se identifica, se opone, simpatiza o rechaza el tema o punto de vista que plantea el poema. Por un lado, tenemos la posibilidad de la identificación ideológica; por otro, el rechazo; y una serie de posiciones tácticas que completarían semánticamente tal oposición de modo distributivo (Courtés 1991: 362-367). En este caso, el poema de C. Marzal se muestra, al igual que el de J. Gil de Biedma, abierto a todas las posibilidades. Otras veces, la función ideológica no sólo se hace más patente, sino que limita estas posibilidades. Es el caso de este ejemplo de G. Celaya perteneciente a la llamada "poesía social", de tono militante, titulado emblemáticamente "**TODOS A UNA**":

"¿Quién se atreve a condenarnos?

Somos millones, millones.

Somos la luz que se extiende.

¡Miradnos! Somos el hombre."

(En Leopoldo de Luis, Poesía social española contemporánea. Antología 1939-1968, Madrid, Júcar, 3ª edición, 1982, pág. 99)

Las complejas relaciones entre las concepciones ideológicas del Sujeto histórico (Autor), el Sujeto de la Enunciación, y lo que dice el enunciado, han de ser analizadas bajo un concepto "polifónico" de texto poético, como veremos más adelante. Estas relaciones ofrecen en principio dos estrategias básicas con respecto al diseño del Lector Modelo: la identificación y la distancia. Un ejemplo de identificación lo tendríamos en el poema de Mariano Roldán (p. 214). La distancia puede adquirir diversas modulaciones: la ironía, la parodia, la burla... Podemos comparar tres ejemplos paradigmáticos de modulación ideológica en tres poetas casi coetáneos con tres actitudes diferentes respecto al proceso de ideologización en el enunciado poemático: (1) El sueño de Escipión, de Guillermo Carnero; (2) Ocho elegías... de A. Martínez Sarrión; y (3) Coplas a la muerte de mi tía Daniela, de M. Vázquez Montalbán. Mientras en el libro de Carnero, la ironía cumple una función mitificadora de las realidades de tipo cultural que se ofrecen en poemario ("raso amarillo a cambio de mi vida"), en los libros de Martínez Sarrión y Vázquez Montalbán asistimos a una mirada crítica, distanciada, irónica sobre la realidad que constituye el marco de referencia (campos internos y externos de referencia: IFR, EFR) del texto. Dentro de la función ideológica incluiríamos, pues, todas aquellas manifestaciones de la voz que pretenden ideologizar el sentido del texto poemático, y cuyos recursos textuales pueden manifestarse de forma muy variada[452].

C) Los modos en el discurso poético.

El "modo" intenta conceptualizar las complejas relaciones semánticas, retóricas y pragmáticas que se establecen entre el Sujeto de la Enunciación (Hablante lírico) y el Enunciado[453]. Nos encontramos, como hemos explicado, en una estrecha

[452] Remitimos también a las aportaciones efectuadas en el campo del discurso narrativo por J. Oleza (1981) y C. Reis (1984 y 1987). Con respecto al estudio de la ironía en el discurso poético tenemos valiosas aportaciones del profesor V. Salvador (1984b: 117-149). En lo referente al estudio de los tipos de ironía, es indispensable y fundamentador de toda la teoría posterior W. C. Booth (1974), donde distingue dentro de la ironía "estable", los siguiente subtipos: intencional, oculta, reconstruida por el lector, fija y finita; recordemos que habría que tener en cuenta la llamada "narración no fidedigna", es decir, aquel relato del narrador que no concuerda con la suposiciones del lector modelo (o lector implícito) acerca de las intenciones generales del poema, entendida esta estrategia también como una forma de ironía.

[453] Sin embargo, se trata de una categoría fuertemente problemática y muchas veces tratada de modo desigual (véase M.C. Bobes Naves -1973- y especialmente el tratamiento de la semántica de la novela en Bobes Naves 1985), y hasta antitético, dentro de la Narratología, que suele ir ligada a la compleja conceptualización del Punto de vista, tal y como señala J. Oleza (1981 y 1983). Las

interrelación entre los tipos de discurso (marco textual) y los modos de discurso. Tradicionalmente la relación textual entre el sujeto de la enunciación (hablante lírico) y el enunciado se ha explicado a partir de tres modos básicos: la **narración**, la **descripción** y el **diálogo**, que constituyen un momento previo de elección / estrategia por parte del Hablante imaginario (lírico, en nuestro caso). Además se puede partir de una distinción básica entre discurso del autor / discurso de personaje. Como señala G. Reyes:

> **"El 'discurso del autor' funciona como un texto subyacente , que a veces emerge y otras no, y -lo que es más importante- recibe diferente atención, o importancia, y diferentes interpretaciones, en las distintas lecturas históricas de la obra. El texto del autor emerge, estrictamente, cuando el narrador lo cita, sea por cita directa (...), sea por todos los modos de cita indirecta, mediante los cuales el autor se convierte en un enunciador, a veces poderoso, del texto."** (1984: 106)

G. Reyes nos muestra, desde Bajtin, que hay una polifonía de la narración. Hay también una **polifonía del discurso poético**, que cristaliza sus voces en un conjunto de **heterofonías** (voces distintas) y **heteroglosias** (diferentes sistemas -o modos- de discurso que confluyen en el texto). Somos conscientes de que únicamente señalamos un camino, cuyas líneas comienzan a diseñarse lentamente.

En el nivel del discurso nos encontramos con la categorización de los modos de discurso: el estilo directo, el estilo indirecto y el estilo indirecto libre. Bajtin llega a establecer hasta nueve subtipos a partir del discurso directo (F.V. Gómez 1987: 353-354) y tres subtipos dentro del estilo indirecto. Igualmente S. Chatman (1978) opera sobre categorías similares. G. Reyes (1984) en su aproximación a los modos del discurso en la narrativa, parte también de la misma diferenciación básica. En S. Chatman (1978) el punto de vista es un lugar físico, pero también una situación ideológica, una orientación con la que tienen relación los sucesos narrativos. Genette (1966b) primero liga la consideración de los modos del discurso a los tipos de discurso. Posteriormente, en Genette (1972), encontramos su distinción entre: *discours rapporté, transposé et narrativisé*. Pero básicamente su distinción es una reformulación de la platónica entre 'mímesis' y 'diégesis'[454]. En Narratología se ha procedido con frecuencia a multitud de diferenciaciones, muy sutiles, y que no siempre se adaptan al funcionamiento del discurso poético. Los modos básicos del discurso novelesco serían Narración, Descripción y Diálogo[455]. En el caso del

principales referencias teóricas partirían de las distinciones de G. Genette (1966b) junto con Benveniste (1966): Friedman (1967), Booth(1961) y Todorov (1966 y 1970a). G. Reyes (1984) también llama la atención sobre la necesidad de diferenciar entre voz y punto de vista: Cf. G. Genette (1972 y especialmente 1983); M. Bal (1985), aunque disentimos de su concepto de "focalización"; y especialmente S. Renard (1993), Genette (1993) y Eco (1994).

[454] Ver Genette 1966b: 193-198; que remite al tradicional showing/telling = discurso del autor/de los personajes. Hemos examinado la diferenciación entre mímesis/diégesis, en nuestro apartado 1.3.1

[455] Cf. E. Alonso "Modos", pp. 543-558 en A. López Casanova/ E. Alonso (1982). Encontramos ya aproximaciones en W. Kayser (1948), en "Actitudes y formas de lo épico, pp. 460 y ss. Lázaro Carreter (1953) G. Genette (1972); Ducrot / Todorov (1972); O. Tacca (1973) y C. Segre (1985).

discurso poético, es evidente que el análisis de estos modos no resulta especialmente productivo, dado que el diálogo sólo aparece en casos excepcionales, y la combinación de elementos narrativos y descriptivos no nos suministra una diferenciación tipológica clara. Primero, dentro de los llamados "registros de habla pura" tenemos dos posibilidades: el monólogo dramático y el soliloquio. A primera vista, pudiéramos pensar que la Actitud lírica en su modalidad de Canción corresponde a estas posibilidades, pero como ya hemos apuntado[456]:

(a) no es soliloquio porque éste presupone la existencia de un público;

(b) no es monólogo dramático porque el habla monologal del poema puede perfectamente dirigirse a un "tú" y a un "vosotros".

En segundo lugar, tenemos otra posibilidad de "modo narrativo", el conocido como "monólogo interior" o "*stream of conciousness*"[457]. Creemos que no se trata de un "modo" propiamente dicho, sino de una categoría architextual, en donde sería posible asumir toda la gama de las actitudes líricas y de procesos de modalización. Lo que venimos llamando '*corriente de conciencia'* es un modo libre y asistemático, no articulado categorialmente de modo estable, susceptible de asumir cualquiera/todas las estrategias de la modalización. Como señala C. Segre se trata de diferenciar procesos:

> **"Al realizar la trama en forma de discurso, primero se organizan los canales a través de los cuales se quiere comunicar la historia al lector (personas) [actitudes líricas]; después, en una minuciosa catalogación de los contenidos narrativos, se elige, punto por punto (y más o menos netamente) el horizonte perceptivo dentro del cual éstos quedarían situados (modos); finalmente, es consubstancial a la elaboración lingüística diversidad de posiciones ideológicas asumidas por el escritor"** (Segre 1985: 141, el texto subrayado es nuestro)

El concepto de "modo" en el discurso poético nos permite recuperar buena parte de las aportaciones de la Estilística, en el contexto de un tratamiento semiótico y pragmático de los fenómenos discursivos. Hemos encontrado antecedentes en las propuestas de Dolezel (1964 y 1985) y Bajtin (1929 y 1970), aplicados a la ejemplificación de la novela como género histórico privilegiado donde se han venido

---

Ver ahora el iluminador resumen de Pozuelo Yvancos en "El Narrador: figuras dela narración" (1994b: 231-237). Hemos de tener presente que el estudio de la "textura" sigue siendo también un proyecto sin realizar de la Lingüística del texto, tal como señalan T. Lewandowski 1982: 356) y U. Oomen (1975). Ver últimamente F. Martínez Bonati: "El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas", artículo original de 1991 en Martínez Bonati (1992).

[456] Cf. S. Chatman (1978: 191 y nota 22); J. Oleza (1983) y S. Renard (1983: 273 y ss).

[457] Cf. H.A. Kelly "Conciousness in the Monologue of 'Ulyses'", *Modern Language Quaterly*, 24 (1963); E. Auerbach, Mimesis, Princeton, 1953, pp. 473-475; y M. Friedman, Stream of conciousness. A Study in Literary Method, New Haven, 1955. Dentro del ámbito español, empezamos a encontrar las primeras aproximaciones en D, Villanueva; "El Jarama: el punto de vista del autor como elemento estructurante", (1973), pp. 66-79 y A. Rey "El estilo directo, indirecto e indirecto libre en Cinco horas con Mario" (1975), pp. 190-200.

caracterizando dichos "*modos*". Son también importantes los últimos planteamientos de Genette (1991)[458]. Un criterio adecuado y viable para el establecimiento de una tipología textual es la diferenciación entre enunciación y enunciado, no desde el análisis de la ausencia/presencia de deícticos (espaciales, temporales, pronominales), ni de los tiempos verbales predominantes; se trata de que los acontecimientos estén localizados por referencia a la situación de enunciación productora del texto, o desde la referencia a una situación de enunciación interna del texto, producida y representada[459]. Los tres modos básicos sobre los que parece existir un común acuerdo son:

a) Discurso directo o Estilo directo (DD, ED);

b) Discurso Indirecto o Estilo Indirecto (DI, EI);

c) Discurso Indirecto Libre o Estilo Indirecto Libre (DIL, EIL).

Su reconocimiento y análisis dentro del enunciado poético implica asumir que los textos poéticos no son espacios homogéneos, sino que aparecen estilísticamente fragmentados, que el **discurso poético** es también un **discurso polifónico**. El Autor no comunica exactamente "ideas, pensamientos o sentimientos", sino que inventa, crea y representa "un mundo", refiere de modo directo o indirecto "mensajes". Bajtin caracterizó a este fenómeno como "*polifonía*" o "*plurivocidad*". Este concepto bajtiniano nos hace presente la estratificación interna del discurso (también del poético) en dialectos sociales, jergas grupales o profesionales, corrientes y modas literarias y sociales, palabras de orden ideológico-político, etc., muchos de los cuales pueden funcionar como '*ideologemas*'[460] (al conservar sus relaciones contextuales con el ambiente profesional o "mundo" del que provienen). Bajtin entiende la novela como un discurso plural sobre el mundo. Y en efecto, esa genial intuición nos conduce a entender los textos como un conjunto de diversas y múltiples unidades estilístico-compositivas, recorridas por el discurso del autor, de los distintos narradores o hablantes, de los personajes, citas, menciones, parodias, fragmentos de otros discursos y tipos de textos (diarios, cartas, confesiones, actas notariales, estelas, fragmentos periodísticos, etc.). La *plurivocidad* se convierte en el texto en *pluridiscursividad*, que consiste en un efecto de difícil observación y análisis, más allá de la simple distribución de las voces en el texto. Éste texto se convierte en

[458] Hemos abordado estos planteamientos en nuestro apartado "1.3.2.3 Ficción y dicción en Genette".

[459] Ver J. Lozano et alteri (1982) , y en concreto el apartado realizado por C. Peña Marín: "Sujeto, espacio y tiempo en el discurso", pp. 89-169. Respecto a los modos del discurso tenemos otra aproximación en J. Romera: "Los modos del relato", con la siguiente definición: "Entendemos por modos de relato la forma discursiva utilizada por el creador para presentar la historia" (en Talens et alteri 1978: 148).

[460] Bajtin ha llamado "ideologemas" a los determinados usos lingüísticos, variedades lingüísticas y marcas estilísticas que se realizan y revelan como marcas de una ideología y concepción del mundo, sean sociales o individuales. Se trataría de determinadas variaciones textuales entendidas como marcas o síntomas de esa ideología o concepción del mundo, que podría conducir a una visión de la Estilística como análisis textual de variantes (Cf. C. Segre 1985: 88-93.)

síntoma de la pluridiscursividad social[461]. Bajtin profundiza y ejemplifica sus intuiciones en la narrativa de Dostoievski, y desarrolla un concepto de "ángulo dialógico" (que nosotros hemos definido arriba como "**momento expresivo**", cf. Calles 1992), y que correspondería a la posición ideológica y ética del Autor, la cual no aparece necesariamente ligada a la utilización de determinadas técnicas lingüísticas; de hecho, este concepto de "ángulo dialógico" y el posicionamiento semántico permiten caracterizar las variedades del estilo aun cuando no se materialicen en variedades lingüísticas. De este modo, Bajtin (1970) salva la aparente contradicción de un novelista polifónico como Dostoievski que, sin embargo, apenas si recurre a las variedades lingüísticas. Bajtin elabora una compleja tabla de posibilidades de discurso según la intersección de las voces: a) del autor; b) de los narradores y c) de los personajes; teniendo en cuenta la superposición y oposición de intenciones, que materializa las posibles relaciones de convergencia/divergencia entre el autor y los mediadores diseñados por él desdoblamiento[462]. Tal como plantea la narratología, deberíamos partir de una diferenciación previa entre los diversos tipos de hablante o personas desde las que se asume la Voz: autor/ autor literario/ Hablante lírico/ Personaje poemático. Y, posteriormente, proceder a una diferenciación desde dos niveles discursivos diferenciados, los tres modos de citación básicos y que habría que combinar con las posibilidades de enunciación enunciada que instauran las actitudes líricas:

Modo		
1) Narración	Descripción	Diálogo
2) Discurso Directo	Discurso Indirecto	Discurso Indirecto Libre

Esta categoría del Modo debe ir, pues, en conjunción con las diferenciaciones que establezcamos en las Actitudes líricas. Vemos cómo el discurso poético aparece también recorrido de la "intertextualidad" que podemos entender como el equivalente literario de la "plurivocidad" de la lengua arriba reseñada según Bajtin.

Tradicionalmente, los modos del relato se han entendido como la forma discursiva utilizada por el autor para presentar su historia, y tendríamos básicamente tres posibilidades:

1) Discurso directo (DD) (o también Estilo directo). No existe total y homogéneamente, porque supondría reproducir el contexto de su enunciación, y esto

[461] Ver J. Oleza "La ideologización del texto a través de los mecanismos textuales" (Oleza 1981: 197 y ss).

[462] Encontramos dos cuadros resumidores de tal intento en F.V. Gómez (1987) y C. Segre (1985: 137-138). Ver también las aproximaciones de G. Genette (1993: 64-72).

no sucede. El DD es la forma de citación más parecida al original desde el punto de vista formal, de la apariencia. Transcribimos un sencillo ejemplo de Gil de Biedma:

" **LAS GRANDES ESPERANZAS**

LE MORT SAISIT LE VIF

Las grandes esperanzas están todas

puestas sobre vosotros,

así dicen

los señores solemnes, y también:

Tomad.

Aquí la escuela y la despensa, sois mayores,

libres de disponer

sin imprudentes

romanticismos, por supuesto-

La verdad que debierais estar agradecidos.

Pero ya veis, nos bastan las grandes esperanzas

y todas están puestas en vosotros.

Cada mañana vengo,

cada mañana vengo para ver

lo que ayer no existía (...)"

(De Las personas del verbo, op. cit., pág. 57)

Hemos marcado en **negrita** el discurso del Hablante lírico y en *cursiva* el Discurso Directo citado de los "señores solemnes", para establecer claramente la diferencia entre estos, al menos, dos discursos que se entrecruzan en la textura dialógica del poema. Encontramos un caso ejemplar de Discurso Directo en el poema "Los andaluces" de José Hierro (Libro de las alucinaciones, op. cit., pág. 124):

"Decían: "Ojú, qué frío";

no; "Qué espantoso, tremendo,

injusto, inhumano frío".

Resignadamente: "Ojú,

que frío..." Los andaluces..."

En el discurso ficticio en general, y en el discurso poético en particular, el Discurso Directo no reproduce "*literalmente*" nada, puesto que de una u otra manera es, en última instancia, "discurso del autor". De hecho, vemos cómo las intervenciones del hablante lírico crean situaciones de enunciación semejantes a las reales, puestas en contexto. El Hablante lírico sitúa al lector en el Espacio y en el Tiempo, crea personajes y les cede la voz (como J. Hierro a estos "andaluces"), efectúa declaraciones de amor, escribe notas necrológicas (como Antonio Machado en su poema dedicado a la muerte de Giner de los Ríos), etc. En el Discurso Directo el Hablante lírico tiende a funcionar como "marco" de las intervenciones, como regidor de los interlocutores que participan en el acto de habla, de tal modo que se convierte en la primera marca de ficcionalización del enunciado poemático.

2) Discurso indirecto (DI) (o también Estilo Indirecto). Se trata del procedimiento textual de la absorción del discurso de otro mediante un mecanismo gráfico y sintáctico diferenciado del Discurso Directo. Generalmente las marcas formales de introducción son:

i) utilización del nexo conjuntivo "que";

ii) traslación de los tiempos verbales y de personas pronominales.

Desde el punto de vista enunciativo, supone la reconstrucción y reformulación por parte del Hablante lírico de aquel fragmento de discurso o de texto que cita. Hemos localizado el siguiente ejemplo de un poema de Luis García Montero:

"Que le preste dinero para un taxi

me pide un hombre desvalido

que perdió el equipaje esta mañana

al volver de París"

("Escala en Barajas", de Habitaciones separadas, op. cit., pág. 29)

Tenemos igualmente un complejo y magnífico ejemplo de José Hierro en su poema "La fuente de Carmen Amaya":

"**Me dijeron** que era mía la fuente

(cómo podían darme lo que era mío, mi vida, el mar, las nubes).

No pudieron matar mi vida, restituirme al tiempo,

cuando hablaban y hablaban del ayer, la gitana

de Somorrostro, y otra vez aquello del arte y de la gloria,

y más palabras sin sentido

que siguen pronunciando mientras me acerco hasta mi fuente,

y adorno mis muñecas con sus helados brazaletes,

y humedezco mis sienes, mezclo sus aguas con mis lágrimas.

Porque ahora pienso que he olvidado el cántaro,
y la tarde se queda sin ruiseñor que la ilumine,
y tengo miedo de volver sin agua,
y yo no sé dónde está el cántaro
y mi madre me va a reñir
porque a ver cómo vamos a guisar,
a lavar la ropita de los niños...
Y yo no sé qué le diré para que pueda comprenderlo."

(De "La fuente de Carmen Amaya", en Libro de las alucinaciones, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 133-135. Las marcas gráficas son nuestras.)

Este poema dedicado a la famosa bailaora flamenca es un caso paradigmático de "**polifonía textual**" en el discurso poético. El poema lleva entre el título y el cuerpo del texto una "inscripción" del autor como sigue: "*A César González Ruano, restituyéndole lo que tomé de uno de sus magistrales artículos*". En efecto, José Hierro "construyó" su texto poemático sobre un artículo periodístico de César González Ruano publicado en ABC el 20-XI-1963, y que llevaba por título "Carmen Amaya"[463]. Como vemos en este interesantísimo poema, se reúnen en un mismo espacio textual (Talens/Company 1984) los discurso de al menos tres personajes: "ellos" (formado por "las autoridades", "los artistas", "los periodistas", "las gentes que leen mi nombre en los periódicos") Carmen Amaya y la madre de Carmen Amaya, cuya intervención encubierta aparece reflejada en los últimos versos (que hemos subrayado nosotros). El discurso de "ellos" incide en los contenidos de "*era mía la fuente*" y todo aquello "*del arte y la gloria*". En el primer caso se trata de un ejemplo de discurso indirecto, en los demás, especialmente en el discurso referido de la madre de Carmen Amaya nos encontramos ante un ejemplo de discurso indirecto libre, el tercer procedimiento, que examinamos más adelante[464]. Desde esta perspectiva marcamos el inicio de un nuevo posicionamiento respecto a los procedimientos de citación e intertextualidad en el discurso poético, que sólo habían sido objeto de acercamientos parciales. Observemos otro caso de "**polifonía**" textual marcada por la **pluridiscursividad** interna y la utilización de diversos procedimientos de cita. Se trata del poema "Valle Vallejo" de Gerardo Diego del que transcribimos los versos iniciales:

[463] Remitimos a la valiosísima información y documentación que ofrece D. Cañas, editor del libro reseñado, tanto en la introducción como en las notas a pie de página correspondientes al poema citado.

[464] Puede encontrar un análisis pormenorizado de estos elementos con abundante ejemplificación perteneciente al habla coloquial y al discurso novelístico en G. Reyes (1984 y 1994).

"Albert Samain diría Vallejo dice
Gerardo Diego enmudecido dirá mañana
y por una sola vez Piedra de estupor
y madera dulce de establo querido amigo
hermano en la persecución gemela de los
sombreros desprendidos por la velocidad de los astros

Piedra de estupor y madera noble de establo
constituyen tu temeraria materia prima (...)"

(G. Diego, Poesía de creación, Barcelona, Seix-Barral 1974, pp. 226-227.)

La poesía de J. Gil de Biedma también nos ofrece sólidos ejemplos en "Infancia y confesiones" y "El arquitrabe"(en Las personas del verbo, op. cit., pp. 49-51). También constituye el modo de discurso fundamental del poema "Lamentaciones y propósitos de Silvia" de F. Benítez Reyes (citamos por M. García-Posada, La nueva poesía , Barcelona, Crítica, 1996, pp. 205-206), donde destaca el intercambio dialógico de los interlocutores sin marcas textuales. Transcribimos el inicio del poema:

"*Me dice que le gustan mis perfumes*
porque huelen a humo de sirenas
quemadas, o locuras de ese tipo.
Esas cosas me dice.

Y me dice también que nada hay
más hermoso en el mundo que unas medias
destrozadas o un labio golpeado.
Y yo le dejo hacer. ***[Hablante lírico1]***

O me pide que pose de corista,
que me acerque a su coche dando precio
a un catálogo absurdo de pecados.
Esas cosas me pide. [Hablante lírico 2] *(...)"*

Es un recurso que encontramos siempre que predominan los rasgos de "narratividad" en el texto poético, y es, consecuentemente, un modo de discurso muy

utilizado en la llamada "poesía de la experiencia". El **Discurso Indirecto (DI)** presenta, según G. Reyes (1994) como posibilidades textuales tres subtipos:

i) La traslación de una proposición (mediante una oración subordinada sustantiva en función de complemento directo), introducida por el nexo "que" (sería el caso primero del poema de José Hierro); y que puede presenta efectos estilísticos y semánticos muy diversos. En el poema "Hay tantas cosas que uno no entiende" de Jenaro Talens (El largo aprendizaje, Madrid, Cátedra, 1991, p. 90) nos encontramos con un cruce polifónico entre el habla en estilo indirecto del personaje poemático que, desde la actitud lírica de Canción, asume a través del estilo directo la posición de los otros personajes (dos: marido y amante), y su habla, de modo que es un Hablante lírico "polifónico":

"*Dice que cada noche*

lleva su cuerpo hasta la habitación

(...) es el asombro quien nos hace humanos,

el asombro compartido de ser dos, "¿comprendes?".

Dice que llora como si me amase."

ii) el estilo indirecto encubierto;

iii) el estilo indirecto libre, que consideraremos como un modo de discurso diferenciado.

El estilo indirecto encubierto viene definido como el modo de discurso por el cual el locutor adopta un sistema conceptual ajeno, sin recurrir a la estructura sintáctica y deíctica del estilo indirecto. Tampoco recurre, necesariamente, a ningún rasgo expresivo propio del hablante citado, lo cual genera que las señales o marcas formales o gramaticales sean muy tenues, e incluso inexistentes. El discurso indirecto encubierto sirve para apropiarse de un sistema conceptual ajeno y presentarlo como si fuese propio, pero teniendo en cuenta que existe lo que podríamos llamar la "complicidad lectora", que de algún modo supone un efecto de ironía. La noción de discurso indirecto encubierto marcaría el efecto del narrador impasible, que reformula los lugares comunes, las visiones y las creencias de la comunidad, fusionando su voz con la de todos y con las voces del lenguaje mismo. Puede ser también una fusión sin fisura, sin ironía. Es el procedimiento articulador de todo el poemario El árbol invertido de Salvador F. Cava, que se configura como un espacio polifónico donde confluye la pluralidad de voces (**heteroglosia**) existentes en los lenguajes sociales[465]:

[465] Abordamos muy brevemente el análisis de este poemario en una reseña publicada en el diario **Levante**, donde señalábamos: "*Salvador F. Cava nos ofrece un poemario que es un tapiz de registros de habla y texturas lingüísticas. (...) diseña un libro en el que cada poema es un acto de afirmación y un espacio de encuentro entre los varios, múltiples y multiformes discursos sociales. El lenguaje es diálogo en este árbol del deseo que comienza con una mentira y una ruptura ("Amor"); y termina, tras una noche intensa del cuerpo, preguntando por el retrete ("Horóscopo").*(...) *La lengua coloquial no conduce a la monotonía debido a las frecuentes*

" **RADIO**

103.2

Buenas noches, Valencia

a dónde quieres ir

te tomarías una copa

oye, hay frío en la calle

Deborah Harry escribió esta música

para gente con flequillo

conoces el bar de la estación

estás invitado "

Y veamos también este breve ejemplo de Luis García Montero donde se introduce, mediante una acotación "narrativa", el habla del otro personaje:

"*Yo me bajo en la próxima, murmuras*"

(En "Mujeres" de Habitaciones separadas, op. cit., pág. 5)

O, como un "eco" de la intervención del personaje de La Muerte en las Coplas a la muerte de su padre de Jorge Manrique, esta breve muestra de estilo indirecto libre correspondiente al mismo personaje que se le aparece al "nadador" del siguiente poema, también de Luis García Montero:

"*no he venido a buscarte,*

no eres tú todavía"

("Primer día de vacaciones", en Habitaciones separadas, op. cit.. pág. 36)

A veces, este procedimiento acaba convirtiéndose en el efecto que se conoce como "Ecos", los cuales se definirían por no presentar ningún verbo "*dicendi*" introductorio, ni tampoco se articulan sintácticamente como oraciones subordinadas. En algunos casos, pueden llegar a parecer afirmaciones del hablante; pero a través del contexto el lector llega a descubrir, con mayor o menor claridad, que no lo son, porque el Hablante lírico está cediendo su voz y repitiendo literalmente (aunque no se marque formal ni gráficamente dicho "uso") lo que ha dicho "otro" en otra situación, y añadiéndole ahora una determinada resonancia semántica con una posible deformación/manipulación intencional. Es el caso del siguiente ejemplo de Luis García Montero:

"*Ayer te vimos por televisión,*

---

rupturas de sistema desde todos los registros expresivos: surrealismo, simbolismo, modernismo... Salvador F. Cava trabaja el discurso desde una cuidada selección de las diversas tradiciones poéticas. Multitud de estilos y de registros retóricos: cine, música, televisión, radio, mass media...algo más que la musa en vaqueros". ("La fruta madura de Salvador F. Cava, en Levante, ,1996)

no vas a cambiar nunca"

(De "El poder envejece", Habitaciones separadas, op. cit., pág. 62)

La función principal de los "ecos" no sería contar lo que alguien dijo. Su función en el discurso es evocar un texto preexistente, o a veces, un texto posible, y mostrar alguna actitud hacia ese texto que suele tender, en el caso del eco irónico, a ser una actitud negativa. Tenemos un poema "ejemplar" en Jon Juaristi: "Intento formular mi experiencia de la poesía civil" (en Mediodía, op. cit., pp. 156-159), donde el título es eco del poema correspondiente de Jaime Gil de Biedma ("Intento formular mi experiencia de la guerra", en Las personas del verbo, op. Cit., pág. 122). El poema no sólo comienza con la cita encubierta del poemario de Gil de Biedma, Colección particular en la primera estrofa (v. 4). Hay otras muchas alusiones literarias en el poema de Juaristi: "*el síndrome de Prufrock*" nos remite al personaje poemático de T. S. Eliot. Otros versos nos muestran ecos del Juan de Mairena machadiano*: "Su voz me entrega al mundo / de los eventos consuetudinarios*" (poema MCMLIV de Poesías Completas). Otros fragmentos a versos de Miguel Hernández ("quiero ser llorando el hortelano...") que acaba con una larga lista de "autores literarios" citados en el texto:

"La experiencia es cosecha muy tardía (...)

os quiero la memoria dedicar:

Abelardo, Felipe, Abel (mi hermano),

Antonio, Carlos, Pere, Luis García

Montero y compañía (...)"

3) Discurso Indirecto Libre (DIL) (o también Estilo Indirecto Libre). Se caracteriza por trasladar el discurso de otro sin intentar trasladar la situación de enunciación. El hablante que cita en DIL se traslada sintácticamente hasta la situación del personaje citado (Cf. Reyes 1984: 84). En DIL el Hablante adopta las categorías espaciales y temporales del personaje que cita, hay una total "mimetización" en la manera de decir, lo cual supone un "proceso de desembrague" enunciativo que afecta a la espacialización y la temporalización, tal como veremos. Esas dos frases de la madre de Carmen Amaya en el poema anterior, serían ejemplo de citación indirecta. La presencia de todos estos modos de discurso que venimos examinando en el seno del discurso poético, nos confirma las hipótesis de G. Reyes en torno al discurso novelístico (Reyes 1984) y el habla coloquial (Reyes 1994). Podemos establecer los siguientes mecanismos discursivos de cita: el discurso directo, el indirecto (con sus variantes tipológicas), la cita y el eco de intención irónica.

Esta consideración de los modos del discurso nos permite reconsiderar el tratamiento de la **intertextualidad** (J. Kristeva 1969) en la poesía contemporánea. El funcionamiento del discurso ficticio sería el del discurso citado en la medida en que,

por el hecho mismo de ser ficticio, tiene como condición necesaria su enmarque dentro de otra situación de enunciación. El rasgo diferencial estribaría en que los participantes y las categorías de la enunciación son, en el caso del discurso ficticio, imaginarios. La enunciación natural se caracteriza por presentar "correferencialidad pragmática y correferencialidad semántica" (G. Reyes 1984: 89). Vemos que todos estos elementos nos confirman en nuestra hipótesis de que el discurso poético, como todo el discurso ficticio, se caracteriza por su funcionamiento "polifónico", por esa falta de correferencialidad semántica y pragmática entre las figuras del enunciador y del locutor, que es el rasgo definitorio de la estructura comunicativa literaria y ficticia, tal y como hemos examinado en nuestro segundo capítulo.

Uno de los poetas que se ha caracterizado, en la poesía de postguerra, por esta estratégica utilización de la intertextualidad como mecanismo articulador del discurso, imitado por los jóvenes poetas a partir de este ejemplo, es Jaime Gil de Biedma. Encontramos el planteamiento de unas estrategias, de un determinado espacio del autor, en donde la cita, o la intertextualidad, funcionan como estrategias de cohesión dentro del poema y de los diferentes textos del poemario, e incluso dentro de toda su obra (considerando Las personas del verbo como un macrotexto poético). Para explicar la estructura de diálogo desde el espacio del autor podemos distinguir varios tipos de **cita**, que no pretenden agotar ni acotar el territorio de la intertextualidad, sino tan sólo sugerir que dicho procedimiento es uno de los principales mecanismos de funcionamiento de la actividad literaria:

A) Plagio: consistente en el uso de la copia directa sin advertir la cita como si fuese discurso propio: siempre quedaría por dirimir la intencionalidad con que lo efectúa el autor. La historia de la literatura nos ofrece numerosos ejemplos.

B) Homenaje: se trata del uso de la copia de modo expreso y con una intención admirativa.

C) La parodia: el uso de la copia con un tono de humor.

D) La sátira: el uso de la copia, con elementos humorísticos y una intención crítica.

E) La imitación: se trataría de una copia literal respetuosa, o que intenta ser fiel al original sin acabar de conseguirlo.

F) El pastiche: sería una copia literal no respetuosa y con diversa intención.

G) La alusión: sería una copia parcial, fragmentaria o fragmentada, muchas veces efectuada de modo oblicuo o no expreso.

Por ejemplo, A. Machado nos ofrece ejemplos de Glosa (LVIII), Cita ("Poema de un día" CXXVIII), Uso (de la poesía popular: "Canciones": CLIX;, y "Proverbios y Cantares"), Mención ("Elogios", CXXXIX), Ironía ("El tren" CX). No debemos olvidar que, al mismo tiempo que diseñan el espacio poemático, estas estrategias del autor diseñan un espacio del lector. Desde el espacio del lector el diálogo se establece entre ese **yo** que se acerca al texto, y que es él mismo una

pluralidad de textos, y el **texto** del **autor-montador**[466]. En cuanto a la poesía de Gil de Biedma, A. Cabanilles distingue:

1) Poemas que pertenecen a algún tipo de subgénero (retratos, albadas, etc.) que suponen un ajuste a un determinado paradigma normativo, así por ejemplo con respecto a la actitud lírica de enunciación, el subtipo del *Retrato*[467] podría considerarse como un tipo de texto poemático, con una determinada tradición literaria, como es el caso del poema "Infancia y confesiones": (Cabanilles 1989: 49):

> **"Todo el poema es un ejemplo de lo que Bajtin considera un texto poliperspectivo. La diferencia de puntos de vista, se resuelve con una misma voz que cambia de registro (que cita) y que permite la ironía, el distanciamiento, pero también, el sentimentalismo, ya que este nuevo registro, aunque le es ajeno, es constitutivo de su propia voz"** (1989: 104)

2) El uso de la práctica intertextual con fines irónicos o sarcásticos. Es el caso de poemas como "El arquitrabe" (p. 51) , "De aquí a la eternidad" (p. 93) y "Las grandes esperanzas" (p. 57).También podemos encontrarnos con la utilización sin mención explícita de versos de otros poetas (T.S. Eliot y Cernuda), muy frecuentes en el caso de Gil de Biedma; aunque se trata de un procedimiento de "creación poética" habitual en la historia literaria.

3) Uso de la cita de un poema de otro poeta al final del texto propio. Es el caso de "Ampliación de estudios" (p. 55) y "Años triunfales" (p. 117). Igualmente en "Pandémica y Celeste" (p. 134), con citas de Baudelaire y Mallarmé, además de la de Catulo, de apertura. En "A una dama muy joven, separada" (105) sobre una quintilla de la lírica tradicional española, un villancico, una canción glosada de Góngora, un bolero, otra canción tradicional y la "Canción del pirata" de Espronceda. En "Elegía y recuerdo de la canción francesa", con referencias a "Les feuilles mortes" de Kosma y Prévert, y a un poema de Pablo Neruda. Otro grupo sería el formado por "Auden's at last..." (p. 102). La autocita es frecuente, estrategia que puede ser valorada como un procedimiento de cohesión y verosimilitud. Es el caso de poemas que se corresponden como "Contra Jaime Gil de Biedma" (p. 145) y "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma" (p. 155). También encontramos relaciones intertextuales entre los poemas a partir de la consideración de sus coordenadas enunciativas: "Amor más poderoso que la vida" remite al poema VII de

---

[466] Es posible establecer cuatro figuras de lectura en relación con la cita: la solicitación, la acomodación, la ablación y el subrayado. Cf. Reyes 1984 y 1994; L. García Montero: "El juego de leer versos", en *Litoral* , nº 163-164-165 (1986); y A. Cabanilles (1989: 103).

[467] Ver A. Cabanilles (1989: 49) y también el comentario de C. Rodríguez Fer al poema "Retrato" de A. Machado (en Luis A. Girgado et alteri, Literatura española de COU. Textos comentados, A Coruña, Ed. Tambre, pp. 173-197), donde ubica dicho tipo de texto: "Aunque contiene algunos elementos narrativos de carácter autobiográfico, este poema participa del subgénero lírico del autorretrato y del didáctico de la autopoética. Concretamente, debe inscribirse en la tradición inaugurada en 1874 por la composición "Art poétique" de Paul Verlaine, en la que se sucedieron numerosos textos hispánicos de autores modernistas..." (p. 193)

"Las afueras"; "Canción de aniversario" es la continuación de "Vals de aniversario" y "Pandémica y Celeste" remite a "Peeping Tom".

Como vemos, el texto poético responde a una textura polifónica, a un cruce de voces y enunciados que también son reflejo de la plurivocidad, de la heteroglosia social. No es un efecto exclusivo de la poesía contemporánea. Tenemos en Quevedo uno de los más claros ejemplos de poeta polifónico. Toda nuestra literatura barroca es un gran coro de voces que deja filtrar (en forma de eco, cita, plagio, pastiche...) el rico entramado de los lenguajes sociales. Todos esos lenguajes no son citados "textualmente", sino que son reformulados, mencionados, mezclados, tramados, filtrados, plagiados, etc. Podemos pensar que reproducir un lenguaje es reproducir simultáneamente su sistema de ideas y creencias sobre el mundo; pero no hemos de caer en fáciles mecanicismos. No hay citas neutras ni reproducciones exactas. La citación, el uso y la mención son estrategias textuales que requieren la cooperación del lector. A. Machado incluye dentro de su apartado "Grandes Inventos" (en Soledades.... op. cit.), poemas dedicados a: "La noria" (XLVI) y "El cadalso" (XLVII). Es claro que las estrategias irónicas de estos poemas exigen un lector inteligente, capaz de leer, como mínimo, en dos direcciones. La ironía supone siempre una implicatura que liga las intenciones del locutor con las capacidades interpretativas del interlocutor. Como nos mostraba G. Reyes, en toda cita y en toda ironía (eso tienen en común) coexisten siempre dos contextos comunicativos, uno ficticio y otro real:

> **"(...) la ironía puede y suele eximir al hablante de hacer afirmaciones categóricas que lo comprometan o que no sabría expresar con exactitud."** (1984: 158)

Toda ironía supone un contexto desdoblado (ficticio) de enunciación. La ironía y la cita son estrategias textuales que marcan las relaciones de los interlocutores en el discurso. Sin duda, un camino que nos ofrece futuras aproximaciones dentro del análisis del discurso.

3.8 ESPACIALIZACIÓN.

3.8.1 Concepto de espacialización.

La espacialización es uno de los procesos de discursivización menos estudiados en el ámbito del discurso poético. A pesar del éxito y de la actualidad de la noción de espacio en los últimos años, el campo semántico, y sobre todo el analítico, comprendido por este término permanece aún ambiguo e incierto en lo tocante a su análisis textual. El término **espacio** se utiliza en semiótica con diversas acepciones cuyo común denominador sería su consideración como objeto construido a partir de la semántica extensional. El espacio textual es entendido como una dimensión del imaginario del poema (Cf. A. García Berro, 1989 y M. Rubio Martín,

1991). La construcción del objeto 'espacio' puede ser concebida desde diferentes puntos de vista (geométrico, psicofisiológico, sociocultural, etc.). El objeto-espacio se identifica entonces con el de la semiótica del mundo natural.

En nuestro programa de investigación, la **espacialización** es uno de los componentes de la discursivización. La espacialización comprende, en primer lugar, los procedimientos de localización espacial, interpretables como operaciones de desembrague y de embrague realizadas en el poema por el Hablante Lírico, para proyectar fuera de sí y aplicar en el discurso-enunciado, una organización espacial autónoma, propia del mundo de ficción que construye el poema. Esta organización espacial sirve de marco enunciativo para inscribir los programas enunciativos (narrativos, descriptivos...) y sus posibles encadenamientos. Desde este punto de vista, la espacialización hace referencia a la situación de discurso que engloba a los participantes en el acto comunicativo literario. A través de los procesos de la espacialización y la temporalización se textualiza el contexto real de los interlocutores y participantes en el acto comunicativo poético, y se actualiza de entre el conjunto infinito de contextos comunicativos posibles. La ubicación del Hablante lírico y del "lector" sirven como punto de referencia espacial para situar el acto de habla en el espacio tridimensional. A través de la deixis temporal localizamos al hablante lírico como punto "origen" temporal del sistema[468]. Martínez Bonati (1992: 72 y ss.) llamaba a estos factores pre-lingüísticos, los **factores del discurso**: el productor de la voz, la persona que sostiene lo dicho, el lugar y el tiempo de la producción del discurso, la experiencia comunicada, el juicio expresado y el acto ejecutado mediante el discurso.

La espacialización incluye los procedimientos de programación espacial, gracias a los cuales se realiza una disposición lineal de los espacios parciales (obtenidos por las localizaciones), conforme a la programación temporal de los programas narrativos. La articulación de los procesos de la espacialización y la temporalización es complementaria de la discursivización estudiada en el proceso de la voz y las actitudes líricas. Uno de los principales inconvenientes con que nos encontramos es la falta de tradición teórica y crítica en el tratamiento de estas categorías, que han recibido siempre un excelente tratamiento y atención desde el punto de vista semántico y referencial[469]. Como señalaba J. Oleza en un iluminador ensayo sobre la espacialidad en el discurso narrativo:

> **"(...) una modelización de la espacialidad narrativa no podrá constituirse sino sobre la base previa de una modelización de la espacialidad en las lenguas naturales."** (1979a: 63)

[468] Incluso el género literario podría ser entendido como un conjunto de conocimiento en el que sitúan los "factores del discurso". Cf. T. A. Van Dijk "Contextos y actos de habla" (19977a) y V. Salvador (1984b).

[469] Es el caso de las brillantes aproximaciones al espacio en la poesía lorquiana de Álvarez de Miranda (1963) y en la poesía de T. S. Eliot en S. Villoria (1978).

Nuestra distinción primera consiste en salvar el equívoco del espacio como categoría tematizada de la historia, perteneciente al nivel semántico del enunciado (elemento que queda fuera de nuestra perspectiva). Por eso elegimos el término "*espacialización*" para designar el proceso discursivo generado en la situación de enunciación. Básicamente este proceso de la **espacialización** va ligado funcionalmente a la presencia de las otras dos dimensiones enunciativas (el Hablante lírico y la temporalización). Encontramos esta distinción clave en el artículo de J. Oleza (1979a) donde bajo el "eje de la relación" se perfila una posible espacialidad de la enunciación narrativa (Oleza 1979a: 73-76), y se establecen una serie de valores de relación entre el espacio de la fábula y el de la fabulación, con una clara diferencia entre la Retórica y la Semántica de la perspectiva (Oleza 1979a: 61). Encontramos también otra distinción clave en J. Courtés:

> **"Una cosa es articular los espacios en un relato dado, para inscribir allí los hechos y gestos de los actores del enunciado, y otra cosa la manera de presentarlos al enunciatario, de hacérselos ver desde un punto de vista determinado.**" (1991: 384)

Hemos de partir del punto origen de lo que hemos llamado **Situación de discurso** o situación de enunciación: el "Yo-Aquí-Ahora" desde el que el autor emite su mensaje. La situación de embrague / desembrague consistiría en el desplazamiento desde la situación enunciación hacia la de enunciado (desembrague) o desde el enunciado hacia la enunciación (embrague):

	Discurso / Ficción	
	Yo-*persona*-No-yo	
ENUNCIACIÓN	{ Aquí-*espacio*-No-aquí	} **ENUNCIADO**
	Ahora -*tiempo*-No-ahora	
Desembrague:	---------->	
Embrague	<----------.	

Tal como representa el cuadro, la situación de desembrague (opuesta a la de embrague) va desde la Enunciación hacia el Enunciado, y se articula a partir de los tres procesos complementarios de discursivización en el discurso poético. Los procesos de embrague / desembrague son procesos que marcan la presencia de la "ficcionalidad" en el enunciado literario. Esta dimensionalización espacial del discurso no siempre se hace patente en el poema, sino que puede funcionar en multitud de ocasiones de modo latente. La ausencia de marcas de espacialización no significa que este proceso discursivo no se produzca, sino que actúa por omisión,

provocando acaso una mayor participación por parte del lector, que deberá reconstruir "libremente" este elemento enunciativo. Toda la deixis espacial es siempre relativa y está en función del punto de referencia constituido por la situación del sujeto de la enunciación. Esta situación, no siempre explícita ni patente en el enunciado poemático se evidencia frecuentemente en los procesos de incrustación y concomitancia de programas narrativos, secuencias y sistemas de modalización lírica que recorren el texto. De este modo, adquiere -es una posibilidad- un mayor protagonismo desde las estrategias textuales del lector. Se trata de un proceso muy similar a lo que Bajtin ha caracterizado como "*Cronotopo*"[470]. Este concepto intuitivo que empieza a diseñar aquí Bajtin[471] corresponde en cuanto a su dimensión "formal", esto es, "enunciativa" a nuestro proceso de la espacialización. Bajtin habla de "formas de representación" en el discurso novelesco, nosotros acotaremos nuestro programa de investigación para rastrear las formas de textualización del espacio-tiempo de la enunciación.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.8.2 Programación espacial.

Para proceder a una dimensionalización básica del espacio enunciativo, estableceremos unas marcas mínimas que son referencias con respecto al punto 0 origen de la enunciación:

A) *Distancia:* cerca/lejos.

B) *Perspectiva:* verticalidad / horizontalidad.

Todo desplazamiento o variación supone (presupone) la adopción de una nueva perspectiva y una nueva relación de distancia que señala hacia la ubicación de la función del hablante lírico en ese determinado instante. En nuestra ejemplificación elegiremos preferentemente los casos de Modalización variable (MV), sea por coordinación o subordinación, dado que en el ensamblaje de los procesos modalizadores, se textualizan de manera más evidente los mecanismos de la espacialización y la temporalización. Tenemos presente que *antes* y *después* son correlativos de *ahora*, y *ahí/allí* de *aquí*; es decir, que tanto la espacialización como

[470] Bajtin habla del cronotopo como un "espacio ideológico", si bien su caracterización es un primer punto de aproximación al proceso que definimos: **"Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa "tiempo-espacio") a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. (...) Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (...) En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico."** (Bajtin 1989: 237-238).

[471] Recordemos que su ensayo "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" se publica en 1937-8, y que fue escrito tras asistir a una conferencia reveladora en el verano de 1925.

la temporalización se organizan de modo correlativo, al igual que la categoría de persona, tal y como nos enseñó E. Benveniste (1977). Los procesos de espacialización y la temporalización se dimensionarán siempre correlativamente en función de la ubicación espacio-temporal del punto origen, constituido por la posición que adopte el Hablante lírico. Esta contextualización enunciativa espacio-temporal es la clave para la regulación de lo que Martínez Bonati denomina los "factores del discurso". J.-M. Adam y F. Revaz (1996) nos ayudan a ilustrar esta conceptualización mediante su novedoso tratamiento del análisis textual aplicado a un poema de Machado. Se trata del poema "9) de De un Cancionero apócrifo (1924-1936)[472]:

1. La plaza tiene una torre,	oración 1
2. la torre tiene un balcón,	oración 2
3. el balcón tiene una dama,	oración 3
4. la dama una blanca flor.	oración 4
5. Ha pasado un caballero	oración 5
6. -¡quién sabe por qué pasó!-,	
7. y se ha llevado la plaza,	
8. con su torre y su balcón,	
9. con su balcón y su dama,	
10. su dama y su blanca flor.	

El tratamiento novedoso consiste fundamentalmente en abordar el poema como un tipo de texto no diferenciado del narrativo. Como se nos advierte:

> **"Desde el punto de vista secuencial, este poema representa una estructura narrativa subrayada por la articulación sintáctica. La situación inicial, primera macrooración narrativa, síntesis de las cuatro primeras oraciones en un conjunto coherente, corresponde a la primera frase tipográfica (01), y reagrupa los cuatro primeros versos"** (1996: 15)

Tenemos una doble secuencia, narrativa una, descriptiva la otra, con una organización diferente. Desde el punto de vista de la tematización de la espacialidad, nos encontramos con una distancia: "Aquí" y una perspectiva de "Verticalidad". La secuencia descriptiva nos presenta la transformación desde "un mundo lleno" (S 1) en el sentido de "mundo amueblado" U. Eco (1978 y 1988) hasta un "mundo vacío"

[472] Citamos por A. Machado, Poesías Completas, (Edic. De Oreste Macrí), Madrid, Espasa-Calpe, 1989. Cita en p. 684.

(S2). El tema tópico corresponde a lo que tradicionalmente hemos caracterizado como un Conjunto Descriptivo del tipo:

Conjunto Descriptivo (Espacio 1: "la plaza")

[e1: la torre]

[[12: el balcón]

[[[e3: la dama]]]

[[[[e4: flor.....blanca]]]]

En ese espacio estructurado e indeterminado, la estructura narrativa, sin embargo, es muy diferente. Según Adam/ Revaz, las primeras cuatro oraciones (vv. 1-4) constituyen la Secuencia inicial (1996:16), a la que sigue el Nudo (v.5), y el Desenlace (vv. 7-10). La secuencia descriptiva aparece reiterada en la Secuencia narrativa de Desenlace. Llama poderosamente la atención la secuencia incisa, que supone una Evaluación sobre el "acontecimiento" y que interrumpe misteriosamente la secuencia de Nudo mediante una intervención del Hablante lírico. El v. 6 no pertenece a la misma actitud lírica de enunciación, y muestra la irrupción del Sujeto de la Enunciación en el espacio del enunciado, con su propia situación de discurso. Nada ni nadie explica las razones del obrar del caballero. Ante nosotros, queda sólo un mundo vacío:

S 1 (="mundo lleno")--transformación-→S 2 (=mundo vacío)

Otro poema clave nos ilustra este procedimiento de la espacialización, es "El viajero" de Antonio Machado:

" **I (El viajero)**

Está en la sala familiar, sombría,
y entre nosotros, el querido hermano
que en el sueño infantil de un claro día
vimos partir hacia un país lejano.
Hoy tiene ya las sienes plateadas,
un gris mechón sobre la angosta frente;
y la fría inquietud de sus miradas
revela un alma casi toda ausente.
Deshójanse las copas otoñales
del parque mustio y viejo.
La tarde, tras los húmedos cristales,
se pinta, y en el fondo del espejo. (,)

El rostro del hermano se ilumina
suavemente. ¿Floridos desengaños
dorados por la tarde que declina?
¿Ansias de vida nueva en nuevos años?
¿Lamentará la juventud perdida?
Lejos quedó -la pobre loba- muerta.
¿La blanca juventud nunca vivida
teme, que ha de cantar ante su puerta?
¿Sonríe al sol de oro,
de la tierra de un sueño no encontrada,
y ve su nave hender el mar sonoro,
de viento y luz la blanca vela hinchada?
El ha visto las hojas otoñales,
amarillas, rodar, las olorosas
ramas del eucalipto, los rosales
que enseñan otra vez sus blancas rosas...
Y este dolor que añora o desconfía
el temblor de una lágrima reprime,
y un resto de viril hipocresía
en el semblante pálido se imprime.
Serio retrato en la pared clarea
todavía. Nosotros divagamos.
En la tristeza del hogar golpea
el tic-tac del reloj. Todos callamos."

(En Poesías Completas, edic. Oreste Macrí, op. cit., pp. 427-428)

Anotamos en el v. 12 la variante textual consistente en el cambio del punto final por una coma, que confiere al fragmento un significado revelador, tal y como señalan en sus respectivas notas O. Macrí y G. Ribbans[473]. No se trata sólo de esta mínima variante textual. Otros elementos textuales se configuran, en nuestra opinión, como "claves" interpretativas del poema. El verso "de viento y luz la blanca vela

[473] A. Machado, Soledades. Galerías. Otros poemas (Edición de Geoffrey Ribbans) Madrid, Cátedra, 1984.

henchida" está tomado del poema CXLVII ("Al maestro Rubén Darío"), donde se caracteriza a Rubén, como "peregrino de un Ultramar de Sol, nos trae el oro de su verbo divino..."(vv. 6-7); y el segmento "alma ausente" aparece en el soneto anterior CXLVI, dedicado a don Ramón María del Valle Inclán por la publicación de Flor de santidad, donde también se sitúa el argumento de la novela bajo la forma de un "peregrino que vuelve solitario de la sagrada tierra..." (vv. 5-6). Tal vez sólo coincidencias textuales, cuando a Gonzalo de Berceo se le retrata como "poeta y peregrino". Es evidente que este poema machadiano es clave y definidor de toda su obra poética. Machado diseña la imagen del poeta a través del procedimiento señalado de la Enunciación encubridora. Y estas menciones intertextuales nos remiten a una misma intuición poética: el viajero es la doble imagen del poeta y la del lector, es el "hermano" y su imagen especular que se observa desde el fondo del salón[474]. El espejo y el viaje se configuran como dos referencias espaciales simbólicas que funcionan como marcas emergentes del proceso de enunciación[475]. El poema traza dos programas narrativos coordinados (*Modalización Variable, MV*) con dos programaciones espaciales simultáneas que ponen en evidencia la emergencia en el enunciado poemático del proceso de la enunciación. El PN 1 (Programa Narrativo 1) nos sitúa en el T1-Hoy, E1-Sala familiar y A1-Hermano, que se configuran paralelos a los del Hablante lírico, sujeto de la enunciación, que se dirige a un "nosotros" en el que se incluye: *"y entre nosotros, el querido hermano*" (v.2). Esta "escena" familiar queda transformada por la "revelación otoñal" que nos relatan los vv. 9-13. La tercera parte del poema (vv.14-36) nos presenta un nuevo programa narrativo en el

[474] La importancia del viaje está directamente relacionada con su proximidad ala definición y delimitación del tema de la función de la poesía: más que una vocación, nos encontramos con una manera ficticia y personal de aludir a las llamadas de la subjetividad. Igualmente el motivo temático de la ciudad y del paseo urbano, tantas veces utilizado por A. Machado en Soledades....: la ciudad es el gran viaje de los poetas modernos, y por eso Soledades diseña fundamentalmente un itinerario urbano, frene al espacio tematizado en Campos de Castilla. El viaje de la poesía se nos presenta además como una ilusión comunicativa del sujeto consigo mismo, frente a la inter-comunicación del Realismo; y sólo un sujeto escindido puede viajar a través de sí mismo, y, por supuesto, hablar consigo mismo. El poema del "viajero" nos representa esa imagen del poeta moderno que quiere ser el poeta de Soledades.... Como señala Luis García Montero: **"El poema, pues, se constituye como espectáculo, o mejor aún, sirve para darle un espectáculo al otro. El lector asiste a la escenificación y participa desde la butaca que se le ha asignado, viendo al autor en el acto extremo de comunicarse consigo mismo, aunque sea, en el peor de los casos, para sacar la conclusión de que comunicarse, autocomunicarse, es imposible. La historia literaria le ha otorgado a la poesía el privilegio de ser el género más cercano a la verdad, ese lugar donde cualquier afirmación se generaliza por su carácter sincero y donde la mentira carece de voz. El sujeto ético no es lo que dice, sino que "se dice a sí mismo", y el lector de poesía asiste a la representación."** Recordemos finalmente los versos de Baudelaire: "Hypocrite lecteur, -mon semblable, mon frère".

[475] Otro de los motivos, la imagen del poeta reflejada en el agua, está en íntima conexión con el viaje: Para encontrarse a sí mismo, el poeta viaja a la infancia, la recrea, vuelve hacia ella de un modo parecido a como huye de la ciudad inmunda para depurarse. En los dos sueños flota la misma imposibilidad, y el infantilismo choca así con la conciencia de la propia vejez, las arrugas en el espejo de la última estación, o lo que es lo mismo, el reconocimiento de la imposibilidad de un verdadero alejamiento, la aceptación de la muerte como única salida. Ver L. García Montero (19) y A. Balakian: "Las convenciones del Simbolismo en la literatura europea" (1967: 127-151).

que se ha producido un cambio de perspectiva, puesto que el Hablante asume una voz y una distancia que no pueden sino corresponder a las del personaje retratado en la primera parte del poema (vv. 1-8), de tal modo que el programa narrativo queda modificado en un PN2 (yuxtapuesto al anterior): T2-pasado/presente; E2-"serio retrato en la pared"; A3-"Nosotros". El espacio familiar enunciado y el espacio enunciativo correspondiente al Hablante lírico se suman al del lector que queda incorporado a la escena especular, de modo que bajo la apariencia de un único programa narrativo en el enunciado poemático confluyen tres procesos de espacialización.

E 1-Situación de enunciación (Hablante lírico)= Yo + Aquí + Ahora

E 2-Enunciado poético (El Hermano)= El + Ahí + Hoy/ayer

E 3-Espejo: (Yo+ El : " Nosotros") + Ahí + Ahora

En otros poemas machadianos, como "El hospicio" (C) encontramos también un mecanismo identificador y revelador de lo que podríamos llamar proceso de embrague/desembrague espacial marcado por la presencia en el "ventanuco" de los rostros "atónitos y enfermos" que miran el espacio desde el otro lado. Se produce, de nuevo, una yuxtaposición entre la perspectiva del Hablante lírico: E1: Yo=aquí; E 2: ellos= allí hasta la transformación E2: Yo+ellos= aquí; "sobre la tierra fría la nieve silenciosa"= allí. Ese cambio enunciativo supone también un cambio en la perspectiva espacial; desde la horizontalidad del hablante lírico pasamos a la verticalidad marcada por el ventanuco adonde asoman las "figuras" y que se configura como el E2 enunciativo. La marca gráfica de entonación exclamativa subraya ese cambio de perspectiva enunciativa, el Yo del Hablante lírico ha pasado a ocupar el espacio textual y semántico de las "figuras" de modo que esa valoración corresponde a la "visión" o "perspectiva" de esa figuras, lo que pone en evidencia el mecanismo de desembrague del Yo de la Enunciación trasladado hasta el "ellos" del enunciado poemático. El poema CV (En Abril, las aguas mil) de nuevo tiene una espacialización con mecanismo de desembrague textual. Se focaliza en un cuadro de día de lluvia que el hablante lírico contempla a través de la ventana. El "iris" (v.5) actualiza semánticamente sus dos posibles significados: como arco de colores celeste y como disco membranoso del ojo humano. La espacialización del poema a partir del v. 11 no corresponde ya al Programa Narrativo inicial, de tono realista. Se ha producido una interiorización simbólica, y como ocurre en la serie de las "Galerías" todo el campo se convierte en un correlato objetivo espacial anímico que revela una perspectiva múltiple por parte del Hablante lírico.

Uno de los poetas contemporáneos en el que adquiere un significado especial la mirada y la concepción espacial del poema es Claudio Rodríguez[476]. La

[476]La crítica ha llegado a definir la poesía de C. Rodríguez como una "**mirada auroral**", desde una caracterización semántica y estilística, lo cual supone entender que toda su poesía surge de ese impulso inicial y creativo generado desde una determinada mirada sobre el mundo.. En cuanto al

espacialización del poema es localizable especialmente en su primer libro, Don de la ebriedad. En Conjuros se daría una mayor preocupación existencialista-social, que culminará en una mirada desengañada[477]. Esa mirada es excepcionalmente selectiva y opera sobre el tópico de "*menosprecio de corte y alabanza de aldea*" que adquiere, en el caso de la poesía de Claudio Rodríguez, un especial significado social, ideológico y personal. Es un intento, desde nuestro punto de vista, de abolición de la historia y un premeditado desconocimiento de un contrato social. Pueden sintetizarse en una anulación de la realidad, como actitud ideológica totalizadora, que se propone esa vuelta a lo elemental. Tomás Sánchez Santiago identifica esta misma actitud cuasi-mística[478] en San Juan de la Cruz y, ya en la poesía española del siglo XX, en V. Aleixandre. De tal modo, la espacialización enunciativa se convierte en un destacado mecanismo de manifestación de la ideología en el poema. En este caso, a través de un proceso conocido como metáfora continuada surrealista que es un desarrollo imaginativo alegórico[479]:

---

proceso de construcción de las perspectivas de Espacio/Tiempo anotamos la siguiente apreciación suya: **"dos modos de sentir y plasmar la temporalidad serán expresados en sus obras: el de Brines es la sucesión, a través del tiempo, de ahí su mirada temporal y su canto crepuscular; el de Rodríguez es la elevación o profundización, lo cual resultará en detenimiento de la sucesión temporal y en su ahondamiento en el instante**." (Cañas 1984: 123)

[477] Remitimos también a las aproximaciones de P.S. Silver ("Prólogo" a Claudio Rodríguez, Antología poética, Alianza Editorial, Madrid, 1981) quien intenta recuperar la poesía de Rodríguez para la herencia surrealista. T. Sánchez Santiago constata la proximidad de procedimientos lingüísticos en el primer libro de Rodríguez y en una etapa de la poesía de Biedma, aunque por motivaciones dispares (p. 264). T. Sánchez Santiago encuentra como surrealistas los siguientes elementos temáticos: a) La Inocencia, como última residencia del hombre ("Una inocencia que aquí aparece al lado de la indignidad, que es a menudo remordimiento e incluso culpabilidad irreversible. Responsabilidad e inocencia se darán la mano desde el principio de su obra y cada vez con más frecuencia, justamente en coincidencia con la decisión del poeta de presentarse a sí mismo en su poesía ante los demás" (p. 268).

[478] Eliminando la explicación de raíz religiosa, incide también en ubicar la escritura de Claudio Rodríguez dentro del ámbito del surrealismo Philip W. Silver [Cf. Silver 1985: "Capítulo VIII: Claudio Rodríguez o la mirada sin dueño", en La casa de Anteo...,op. cit., pp.220-239]. Silver, tras explicar que la "originalidad" (entendida como "vuelta al origen") es una de las características de su poesía, y que esa "originalidad" estriba en su personalísima inscripción en la herencia surrealista. Claudio Rodríguez se inscribiría dentro de una "inadvertida" herencia del surrealismo en España. Comunión de empleo del "automatismo psíquico", que le lleva a vertebrar poemas enteros a partir de una metáfora única (lo que Silver llama la "matáfora continuada surrealista", pp.228ss): "(...) mediante el automatismo, poeta y lector se encaminan directamente hacia el origen de las cosas, hacia las fuentes del Ser." (p.230).

[479] Encontramos ejemplos en que dicha metáfora continuada surrealista funciona ocasionalmente enquistada en el poema (P. W. Silver 1985 : 230 ss.); ahora bien, lo que hace que este procedimiento sea del todo una novedad en las letras españolas es, como queda dicho, su expansión hasta ocupar el poema entero. A partir de Conjuros, lo característico de la obra de Claudio Rodríguez es la aparición de un tipo de poema enhebrado en una o varias metáforas en las que la 'arbitrariedad' del sistema metafórico tiende a trastornar su carácter referencial." (P. W. Silver 1985: 231). Los ejemplos serían poemas como "A mi ropa tendida", "Caza mayor", "Brujas a mediodía", "Cáscaras", "Gestos", "Dinero" y "Cantata del miedo. En cuanto al marco espacio-temporal, los poemas parecen suceder en el aquí/ahora: "de ahí que poema y poeta participen, más que comuniquen, en ese puro acontecer mutuamente" (Sánchez Santiago 1984: 274).

"Enquistado de manera ocasional en los poemas lírico-narrativos de Don de la ebriedad, este procedimiento se desplaza en libros posteriores al centro del poema, desde donde controla la organización entera del mismo" (P. W. Silver 1985: 230)

La búsqueda de la identidad personal y colectiva a través de un proceso cognoscitivo de mirada reflexiva hacia el pasado (*leit motiv* en la mayoría de los poetas de su generación) no tendrá lugar sino en algunos poemas de sus dos últimos libros. Encontramos dos núcleos claves en la poesía de Claudio Rodríguez, uno espacial, *AQUÍ*, constituido como espacio de la enunciación, por "*mi ciudad*", "*la Sanabria, cerca de Portugal*", "*este páramo de la alta Rioja*", "*el Tormes con su cielo alto*"; y otro temporal, el *AHORA*: "*esta noche de enero*", "*esta tarde de septiembre*", etc. Sobre ese **aquí** y **ahora,** representados y patentizados en el enunciado textual poemático, operan no sólo los mecanismos semánticos de la imagen (las superposiciones y yuxtaposiciones espaciales y temporales), sino los mecanismos de embrague/desembrague del proceso enunciativo. También Francisco Brines en "La espera" utiliza una variante más compleja del procedimiento (Cf. C. Bousoño, 1984):

" *I*

El campo, oscuro; lejos, al mar,
las luces. Y un pájaro nocturno.
Sentado está mi padre,
con olor de naranjo entre sus dedos
y el rostro plateado. Espera.
Y en un paseo largo,
de rezo y vigilancia del jazmín,
mi madre está esperando.

Vaharadas de tiempo
suben hasta el balcón, desde allí miro
su soledad, sus sombras. En esta casa todos
estamos esperando a quien nos niega..

II

El campo, oscuro; lejos, al mar,
las luces. Y un pájaro nocturno.

Con rostro plateado, y hondo olor
de naranjo, espera un hombre.
Y una mujer espera, vigilando
el jazmín. Son dos extraños.

Miré desde el balcón,
y en el balcón no había nadie."

(De Aún no, en Poesía 1960-1981, op. cit., pp. 184-5.)

El poema tiene una estructura especular: dos partes de tres estrofas cada una. Los personajes familiares se han transformado en extraños. Y se generan dos espacios enunciativos duplicados en el espacio y en el tiempo, pero sobre todo a través de la espacialización enunciativa del poema. También en otros poemas[480], como "Sucesión de mi mismo" hay superposición y yuxtaposición temporal, y en "Reminiscencias", que consta de dos partes: evocativa, una; reflexiva, la otra. Nos interesa en "Reminiscencias" (p. 188, op. cit. supra) sólo la primera, donde se explicitan tres momentos de la vida del narrador:

(PN1): T1/ E1-un callejear solitario en una plaza junto al mar (A);

(PN2): T2/ E2-la estancia con su amante en la isla griega de Corfú (B);

(PN3): T3/E3-una noche en Höfingen ocupada "en la fatiga del amor" mientras fuera cae la nieve (C).

El T2-E2 correspondiente al PN (2) se descompone en cuatro momentos: a-el baile en el hotel; b-el paseo por el olivar: c-el reposo en "espacios de luna"; d-el encuentro con el pastor infantil al amanecer. El orden de la programación narrativa (espacio+tiempo) es el siguiente: A-c-C-b-a-c-d-C-A, con el elemento común del ambiente nocturno. En la primera estrofa además de la yuxtaposición temporal, destaca poderosamente la superposición espacial marcada entre la plaza rota de Madrid/bosque de olivos[481].

[480] Como ejemplos también de yuxtaposición temporal, analiza C. Bousoño "El barranco de los pájaros" y "Juegos en la orilla" (Cf. C. Bousoño 1984: 69-81. J. L. García Martín (1986) cree que es muy discutible el procedimiento en el segundo caso; aunque opina que sí existe en "Desterrado monarca" aunque hay justificación lógica del procedimiento, pues se trata de una "Visión".

[481] Bousoño (1984) analiza otros poemas, tales como "La realidad no permanece"(Insistencias en Luzbel), relacionado con la parte VI de Palabras a oscuridad, constituida por "Relato superviviente, donde señala la importancia del juego de los tiempos verbales. En los tres primeros versos es el presente real del que parte la evocación. El presente que aparece en los vv.4-15 resulta ser un pasado dentro de la lógica narrativa. Hay yuxtaposición temporal. Los vv. 16-28 constituyen, según disposición tipográfica del autor, la segunda parte del poema. Predomina la reflexión sobre la narración. El presente de los vv.16-17 se corresponde con el de los tres versos iniciales. En los cuatro versos finales hay dos espacios E (aquella habitación) y E'(el lugar innominado en que se

El mecanismo de la espacialización se hace revelador del espacio y del agente de la enunciación en otro poema clave de apertura. Se trata del poema "Alguien tal vez allá montaña arriba" de Jenaro Talens, que abre su libro La mirada extranjera. Además de que existe un iconotexto fotográfico del cual es autor Michel Nerlich (Madrid, Hiperión, 1985). El poema se articula desde una Modalización Variable, ya que plantea un Programa Narrativo desde una actitud lírica de enunciación encubridora, un espacio abierto y "natural" (ese...prados, matas, rocío...) que contrasta con el espacio "urbano" representado desde el iconotexto (p. 27) donde un hombre de espaldas camina por la acera de una calle desierta hacia la sombra. Transcribimos el final del poema:

"(...) Qué extraño ese viajero.
No escucha ***lo que digo,*** *ni se*
mueve. Mira la hierba
bajo sus pies, tan sólo
mira la hierba, inmóvil
bajo sus pies. ***No dudes***
de mí. Yo no podría
imaginarte, ahora,
cuando la noche sólo ha comenzado*."*

Se trata de un poema de apertura, clave para la patentización de los mecanismos de representación del Hablante lírico en dicho poemario, que asume una aparente estructura narrativa ficticia, pero que queda interrumpida/recorrida por otro discurso (hemos marcado con negrita tal proceso discursivo), el discurso amoroso desde el Yo-Tú en actitud lírica de apóstrofe. Otro ejemplo que muestra la duplicidad espacial y el proceso de la espacialización, es el poema "Wendy regresa a Dinkytown" (en Tabula Rasa, Madrid, Hiperión, 1985, pp. 55-56), donde el último verso "mi hogar" evidencia que el Hablante lírico es el mismo en los dos poemas, los cuales se configuran como dos programas narrativos anverso (PN 1>presente->futuro) y reverso (PN 2 > presente->pasado) con un mismo espacio poemático recorrido en ambos casos por la enunciación de la protagonista.

Son especialmente ricos en la muestra de los procedimientos de programación espacial los poemas de José Hierro pertenecientes a Libro de las Alucinaciones

encuentra ahora el protagonista); y dos tiempos T (el momento de plenitud amorosa) y T'(el momento actual): **"La relación lógica entre ambos es que a E, en el tiempo T, le corresponde la chimenea encendida, los cuerpos desnudos, el lecho compartido; y en el tiempo T', el fuego apagado y el recuerdo de lo anterior. Pero Brines traslada al actual protagonista solitario de E' y T' a E y T. De ahí que en T'el recuerdo que la habitación guarde no sea el de sucesos correspondientes al tiempo T, sino a lo que es actual en ella ("un destruido fuego") y a lo que es actual (el hombre solitario) en otro lugar." (334).**

(Madrid, Cátedra, 1986). Hemos elegido en primer lugar "Alucinación en Salamanca" op. cit., p. 105), donde se desarrollan tres programaciones espaciales:

(PN 1)- E 1: Yo en Salamanca + Presente (vv. 1-27).

(PN 2)- E 2: Yo en Italia + Presente (vv. 28-64).

(PN 3)- E 3: Yo en Italia + Pasado (vv. 82-99)

(PN 4)- E 4: Yo (indeterminación)

Se trata de una yuxtaposición de programas delimitados por los sucesivos cambios de espacio y tiempo, referidos todos ellos a un mismo personaje poemático que presenta una actitud lírica de *Canción*. El Hablante lírico se configura como el punto origen "0" de toda la programación espacial del poema, cuyo espacio enunciativo (según nuestra interpretación) enmarca, desde las secuencias PN 1 y PN 4, el desarrollo de todo el poema. Este poema nos envía además a otro clave para entender plenamente su significado, de algún modo su programación espacial y temporal es complementaria de la allí ofrecida; nos referimos a "Viaje a Italia" (pp. 160-161) que funciona como la pre-historia del texto que analizamos. En otro poema "Retrato de un concierto (Homenaje a J. S. Bach)" (op. cit., pp. 119-126) tenemos una de las más complejas articulaciones enunciativas de la poesía contemporánea. Constituye un ejemplo excepcional de funcionamiento de los procesos de programación espacial y temporal. El poema está dividido por el autor en siete fragmentos o secuencias que articulan dos Programas Narrativos diferenciados:

S 1⟹PN 1(Ficción): A1: J. S. Bach/ Estudiantes.

E1: Sala.

T1: Ahora.

Esta secuencia de 'Ficción' (S 1) continúa en los bloques impares III (vv. 28-45) y V (vv. 64-96). Corresponde al Programa Narrativo que nos relata un concierto de J. S. Bach ofrecido a unos estudiantes. Pero en esta aparente programación lineal presentada con una actitud lírica de Enunciación (Episodio) se produce un cambio fundamental en el v. 48 con la incrustación de la otra secuencia paralela hasta entonces, cuyo fragmento transcribimos:

" V

Juan Sebastián ensancha con sus dedos el instante

hasta casi invadir las fronteras de la eternidad.

(Ahora está encadenada al sonido.

Si la Solveig desnuda por las habitaciones de la noche,

si aquella desconocida se acercase a la que escucha

amparada por la campana neumática de la música,

la desvanecería con un gesto de indiferencia y hastío,
como a un viajero de planeta remoto
cuyo lenguaje fuese incomprensible para los humanos.
Dos seres irreconcialiables sucediéndose y borrándose
sin que el uno deje en el otro su vestigio;
sino que el uno se refugie en la música para purificarse
de la ceniza de los remordimientos que el otro le dejara.)

Juan Sebastián pliega el tiempo entre pétalos (...)
y regresa silencioso y confortado a su realidad."
(Op. cit., p. 121. Marcamos con cursiva la secuencia incrustada)

La secuencia 2 nos presenta el recuerdo de un encuentro amoroso revivido desde

S 2⟹PN 2 (Realidad): A2: Solveig[482].
E2: Aquí.
T2: Ahora.

Esta secuencia (S 2) en su fragmento II es una secuencia de modo descriptivo, que nos plantea el tema de la descripción de la figura femenina como una hermosa estatua de piedra. Los elementos nucleares que sirven como nexos de unión entre ambos programas narrativos (PN 1 y PN 2) son el instante presente y la música. La actitud lírica y la voz se mantienen constantes a lo largo de todo el extenso poema. En todos los fragmentos pares, el inicio viene marcado por un verso que se repite: "Volvamos a la realidad". La clave semántica está en el bloque IV: "La realidad ha sido anoche / en una habitación en penumbra..."(vv. 29-30). La transformación "alucinante" tiene lugar en esa estatua de piedra que vibra con la música ("Todas las noches ha ocurrido/ lo mismo: la estatua se ha puesto/ a vibrar...", vv. 32-34). El único espacio común a todas las secuencias es el perteneciente al "aquí" del Sujeto de la Enunciación. La articulación secuencial sería:

PN 1. Concierto de J. S. Bach: S1 + S3 + S5 (Ficción: espacio de la música)

[482] "Solveig" es el personaje femenino del poema, y coincide onomásticamente con la heroína de la obra teatral de H. Ibsen, Peer Gynt, pieza posteriormente musicada por E. H. Grieg. D. Cañas anota: "Según me ha declarado el propio poeta, este nombre se usa aquí como típico de un nombre nórdico y no con sus connotaciones culturalistas" (op. cit., p. 119)

↓

PN 2. Encuentro amoroso: S2 + S4 + S6(Realidad: habitación hotel)

Se trata de un mismo proceso de Modalización, un mismo sistema modalizador que genera dos procesos de espacialización diferenciados mediante una incrustación de secuencias. Tenemos dos espacios yuxtapuestos que se alternan en el poema, y que pasan a incrustarse en la S5. El "leit-motiv" que lleva de una a otra es la alucinante audición musical que efectúa la muchacha en la S5. Otros poemas del libro presentan esta programación espacial en la que es posible rastrear las marcas de la enunciación, el espacio del sujeto de la enunciación que se superpone, se yuxtapone o se incrusta sobre el espacio del enunciado poético. Es el caso de "Estatua mutilada" (pp. 128-130) y "Yepes Cocktail" (pp. 127-128).

Por último, se trataría de diferenciar este procedimiento de la espacialidad del plano temático del enunciado poético. Valgan dos poemarios ejemplares cuya textualidad se aplica sobre un espacio textual pictórico: Discurso sobre el páramo de Miguel Fernández[483] y la "plaquette" Suite de Zurbarán de José Luis Puerto[484]. Ambos textos se centran sobre el tema de una serie pictórica. El poemario de Miguel Fernández sobre los frescos goyescos del cupulario de la ermita de La Florida en las afueras de Madrid. El librito de José Luis Puerto es una reflexión "temporal" sobre la "espacialidad" de diversos cuadros de Zurbarán. En uno y otro se parte de un doble juego enunciativo; la enunciación del artista pictórico y la del hablante lírico. Veamos la transformación del Programa Narrativo inicial marcado por la actitud lírica de enunciación ("Cuadro") que es intersectado por la presencia de una "*mirada colectiva*" (Yo del **Hablante lírico** + Tú del **lector**= Nosotros):

"La callada presencia de las cosas

Como en sueño entregadas al espacio.

En la mesa, los libros

Reclinan su saber junto a las peras.

Dos paños con sus pliegues

Reposan recogidos en el cesto.

(...) Y todo en el reposo nos conduce

A la ebriedad del blanco, a su celebración:

[483] Miguel Fernández, Discurso sobre el páramo (Suite de La Florida), Melilla, Rusadir, 1982.

[484] José Luis Puerto, Suite de Zurbarán, Málaga, Edición de Ángel Caffarena, 1992. J.L. Puerto vuelve a utilizar esta misma técnica de composición poemática en un poemario posterior, Estelas (Editorial Aguaclara, Alicante 1995), en su apartado "II. Visión de Apocalipsis" donde el elemento intertextual es la "Portada de la iglesia románica de Nuestra Señora de la Peña, en Sepúlveda, pp. 25-35.

Palomas azucenas, el canto de los libros,

Paños en el regazo de la Madre y del cesto.

Nada piden los seres,

Nada piden las cosas,

En esa su quietud resuelta en geometría,

Sino nuestra mirada

Que es salvación hospitalaria, entrega

Que transforma en latido cuanto abarca." (Op. cit., Poema "5" s/p)

Cabría plantearse también el proceso de la espacialización en los poemas visuales, total o parcialmente consistentes en material gráfico. Hemos añadido un pequeño **"Apéndice"** ejemplificador de poemas visuales, con distinta proporción de material escrito y visual. Los tres primeros, pertenecientes a Juan Manuel Rozas, realizan una "lectura" acompañada de interpretación y juicio de valor sobre tres destacados poetas españoles. El primero, **Poema 1**, se centra en el detalle gráfico del icono sobre los "ojos" quevedianos. Son una "cita" del autor en la apariencia visual bajo la que ha pasado a la historia de la cultura. El **Poema 2** incluye un juicio negativo sobre la "prosaica" (¿?) poesía de nuestro poeta realista Campoamor, que configuraba el canon poético que había que rechazar desde la poesía de vanguardia anti-realista y anti-figurativa. El **Poema 3** es un homenaje visual al Lorca de Poeta en Nueva York, al Lorca surrealista y cercano a los planteamientos neo-vanguardistas del nuevo "curso" de Juan Manuel Rozas. Los **Poemas 4** y **5**, ilustran otro tipo de planteamiento. Se trata de poesía icónica donde el texto intenta, desde fuera del poema, caracterizarlo y acotarlo semánticamente, de tal modo que no se plantea un espacio textual único, como en los poemas de Rozas, sino un espacio doble, el de la visualización y el de la letra que, sin embargo, se superpone sobre el anterior al titularlo, enmarcar y vigilar su sentido. Como vemos, la dimensión de la espacialización en la modalización lírica se configura como un nivel de análisis prometedor, y cuyo diseño apenas iniciamos en estas páginas.

3.9 TEMPORALIZACIÓN

3.9.1 Concepto de temporalización

Hemos definido el texto literario en cuanto mensaje como una estructura lingüística atemporal. En efecto, hemos afirmado que el discurso literario constituía a través de sus realizaciones textuales una estructura lingüística y no un acontecimiento lingüístico. Si atendemos a su estructura comunicativa desde la perspectiva de la situación de discurso, el texto literario es un mundo "*entre comillas*". Hemos rastreado en nuestro programa de investigación las características y particularidades

de esa ficción y su estructura comunicativa. La temporalización es una de las estrategias de diseño textual desarrolladas desde el proceso de la Modalización lírica. Tiene su punto '0' (*hic-et-nunc*) en el acto de enunciación que efectúa el Hablante lírico, ya que nuestro punto de partida para el análisis textual es siempre el enunciado poético "en situación". Hemos explicado cómo la comunicación literaria es una comunicación "*in absentia*" de los interlocutores, donde el contexto comunicativo no es compartido[485]. Es una diferenciación anterior a los géneros históricos y a los tipos de texto. El planteamiento temporal del discurso poético no tiene por qué disentir, desde el punto de vista teórico, de la expresión discursiva del tiempo en el discurso narrativo. Recordemos que este discurso narrativo suele caracterizarse por la falta de correspondencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, cuya relación G. Genette ha establecido mediante tres ejes:

(1) relaciones entre el orden temporal de sucesión de hechos en la historia y en el discurso;

(2) relaciones de duración: ritmo de la historia y ritmo del discurso;

(3) relaciones de frecuencia: repetición de hechos en la historia y repetición en el discurso.

J. Oleza (1979a y 1983, y Oleza/Renard 1983) nos mostraba cómo el orden temporal puede ser analizado desde tres perspectivas: i) **cronología** (antes/ ahora/ después vs. no tiempo); ii) **modo** (efectivo/ hipotético vs. no modo); y iii) **aspecto**: perfectivo, imperfectivo, cíclico, reiterativo. Como señalan Greimas y Courtés (1979), la temporalización al igual que la espacialización y la actorialización, se configura como una categoría o subcomponente de la discursivización. La temporalización depende, como ellas, de los mecanismos de embrague/desembrague que aluden a la instancia de la enunciación[486].

3.9.2 Programación temporal

La característica que define el proceso de la programación temporal en el discurso es la conversión del eje de las presuposiciones (orden lógico del encadenamiento de los programas narrativos) en eje de las consecuciones (orden temporal y causal de los acontecimientos). Dado un *Programa Narrativo* (PN), el orden narrativo consiste en partir del *Programa Narrativo de Base* (PNB) hasta llegar al estado inicial. La Programación temporal tiene como resultado invertir el orden lógico de los acontecimientos y sustituirlo por un orden cronológico, que dispone los Programas Narrativos según una determinada ordenación temporal.

[485] Cf. Lázaro Carreter: "El mensaje literal" (1980: 149-171) y "La literatura como fenómeno comunicativo" (1987b: 173-192); E. Coseriu "Determinación y entorno" (1955: 320).

[486] Ver ahora U. Eco: "Detenerse en el bosque" (1994: 57-82).

Como veremos en nuestro análisis de los textos poéticos, la programación temporal no se reduce a la disposición de los diversos PN en la línea temporal y según la categoría de anterioridad / posterioridad. Ofrece también una determinada *periodización* con una determinada *aspectualización* y un *ritmo*. Pueden alternarse un cierto número de programas temporales, con una determinada duración y frecuencia. Es el caso de la alternancia de dos programas en el poema.

En efecto, se llama concomitancia de dos o más PN a la incrustación de una secuencia en otra (al margen de la duración de ambas secuencias). Uno de los PN queda suspendido o en espera, para que se realice otro PN' e incluso PN''. La programación temporal así ejecutada ofrece una representación cronológica de la organización discursiva (sea narrativa o lírica). Pero, como señalan Greimas & Courtés (1979: 323), la cronología no es necesariamente racional y corresponde a menudo a sintagmas estereotipados programados, que se mantienen tal cual, a pesar del cambio del PN de base[487]. Los poemas analizados de J. Hierro en el apartado de la espacialización ya nos suministraban ejemplos de este procedimiento. Veamos otro procedente de la poesía de César Vallejo; se trata del poema "Piedra negra sobre una piedra blanca":

"Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París -y no me corro-
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos..."

[487] Volvemos a insistir en este procedimiento en páginas posteriores acompañado de ejemplificación correspondiente al discurso poético.

(C. Vallejo, en Poemas humanos / España aparta de mí este cáliz, Barcelona, Laia, 1979, p. 47)

En el poema confluyen una serie de programas narrativos que se articulan mediante una Modalización lírica variable y coordinada en torno a un mismo Hablante lírico y una misma actitud lírica, lo cual enriquece la textualidad del enunciado. El PN 1 (correspondiente al primer sistema modalizador SM1), donde desde la Actitud lírica de Canción, un Hablante lírico, sin identificar onomásticamente, se patentiza como un Yo lírico que "profetiza" el día, lugar y modo de su muerte. Contamos con una larga tradición romántica de poetas que asisten a "entierros" (caso de don José Zorrilla al de Mariano José de Larra), incluso al suyo propio, como Espronceda nos relata en El estudiante de Salamanca, pero este resulta especialmente singular. El Yo lírico vaticina el futuro como un elemento del pasado.

{PN 2--Pasado--------Presente---------Futuro}

Muerte en París

.....**PN 1-** Pasado----------Presente----------Futuro.....

Yo, César Vallejo, Muerte en París

escribo aquí, ahora un jueves

La clave está, como el gráfico intenta expresar, en que el Futuro del PN 1 y el Futuro del PN 2 se "corresponden" (si se nos permite utilizar intencionalmente este término tan cercano a la poesía simbolista). El programa narrativo dominante es PN 1 que viene marcado por el Hablante lírico y el acto de enunciación en presente del enunciado poemático. Lo curioso es que los *modos temporales* son, en todos los casos, *hipotéticos*, puesto que tanto el pasado como el presente lo son en función de algo que ha sucedido ya en el futuro.

Desde este punto de vista, comprobamos cómo la Temporalización se convierte en una estrategia discursiva a disposición del Hablante lírico, el cual utiliza los procedimientos de embrague y desembrague, segmenta y organiza las sucesiones temporales y establece el marco en el que se inscriben las estructuras narrativas. El sistema de referencias temporales constituye, como sabemos, en las lenguas naturales, un complejo conglomerado de estrategias que se patentizan textualmente a partir de las partículas que ofrecen la expresión de una determinada temporalidad: formas del verbo y construcciones verbales, perífrasis verbales, adverbios, locuciones adverbiales, etc. Como señalan Greimas y Courtés:

> **"El sistema de referencias temporal está constituido, ante todo, por un doble desembrague temporal que instaura en el discurso dos posiciones temporales cero: el tiempo del entonces, o tiempo enuncivo, y el tiempo del ahora, o tiempo enunciativo**." (1979: 248)

La compleja red de posiciones y transformaciones temporales del discurso, que se establece a través de una determinada textualidad, es susceptible de organizarse de una manera sencilla, partiendo de una primera oposición entre las categorías de 'concomitancia / no-concomitancia'. La **concomitancia** identifica temporalmente dos PN paralelos: es lo que la teoría y crítica literarias han venido llamando desde C. Bousoño (1970 y 1984), la superposición temporal y constituye unos de los procedimientos habituales de programación temporal[488] del texto en la poesía moderna. Se pueden programar en concomitancia dos o más PN. El procedimiento empleado se conoce entonces con el nombre de '*encajadura*', aunque preferimos el de *incrustación.* Consiste, básicamente, en introducir en una duración temporal más larga, otra duración más corta o una acotación puntual. Así, por ejemplo, un determinado Programa Narrativo (PN') instalado en una determinada duración, ofrece un lapso de espera, que permite ejecutar un PN'', o bien faculta para instalar incluso un segundo sujeto que ejecuta simultáneamente ese PN''. Este ejemplo puede ser aplicado al análisis de poemas, tal y como han demostrado Adam y Revaz con el poema de Machado, donde la incrustación se hacía patente desde la introducción de un comentario por parte del Sujeto de la Enunciación en el enunciado poemático.

Puede comprobarse la interferencia entre un PN1 y otro PN2 en el poema de J. Gil de Biedma "Idilio en el café" (Las personas del verbo, op. cit., p. 40) de modo que tal concomitancia temporal es el procedimiento básico para trascender el material realista. En uno de sus primeros poemarios, **Compañeros de viaje** (poemas escritos entre 1952 y 1958) es fundamental el tema de la temporalidad como acabamiento[489]. Si procedemos al análisis de la temporalización, hemos de partir del tema oculto que plantea el poema y que podríamos cifrar en una sensación, lo concreto del café que produce confusión y la impresión de realidad al salir con el otro. "Recuerda", que se articula en mi opinión: Pasado-Ilusión vs. Presente-Realidad que puede llegar a convertirse también en Ilusión cuando sea Pasado.

---

[488] Conviene tener presente, finalmente que: **"La programación temporal -que apunta al establecimiento de una cronología. No debe ser confundida con la programación textual (en el marco de la textualización) que efectúa el enunciador obedeciendo a las coerciones y aprovechando las libertades debidas a la naturaleza lineal (temporal o espacial) del texto."** (Greimas & Courtés 1979: 323). Remitimos también a las aproximaciones de Vidal Lamiquiz, en "La deixis temporal", pp. 140-144, El contenido lingüístico (Del sistema al discurso), Barcelona, Ariel, 1985; y Cristina Peña Marín "La temporalidad inmanente a la situación: aspectualidad", en J. Lozano et alteri (1982: 138 y ss.).

[489] En muchos otros poemas encontramos también la presencia del trasfondo burgués en "Infancia y confesiones" y "Ampliación de estudios" como sustento para una visión crítica de la burguesía años después. En el contraste de perspectivas el último verso del poema suele sugerir un final abierto. El contraste entre las perspectivas de presente y pasado está en todo el libro: "Aunque sea un instante".

Las anacronías narrativas se clasifican en **analepsis** y **prolepsis**, según la dirección temporal. La expresión del tiempo, frente a lo que pudiera pensarse previamente, constituye uno de los ejes centrales de toda la poesía contemporánea. Es el caso de la poesía de F. Brines, extensamente analizada en su dimensión temporal por C. Bousoño (1984). En Las brasas, primer libro de Brines, el tema principal lo constituye el paso del tiempo, y la mayor parte de sus poemas revelan una serena y resignada contemplación de los efectos destructivos del tiempo. En este poemario, Brines presenta a un protagonista cuya situación revela algún aspecto de la temporalidad, o describe una escena o acontecimiento que refleja un posicionamiento frente al paso del tiempo. Un poema de la tercera parte, el que comienza "Esta grandiosa luz, que hay en el cuarto" (p. 62 y ss.) nos presenta ese estilema desfamiliarizador a través de la utilización del símbolo disémico. Igualmente en el último poema de la serie "El barranco de los pájaros", todo él es una larga alegoría sobre el paso del tiempo, como acertadamente señala Alejandro Duque Amusco[490]:

> **"La ascensión hacia la cumbre, desde la que se avista el Barranco, tiene al comienzo del poema un protagonista colectivo: un grupo de niños, del que pronto se singulariza un "yo", con su concreta personalidad (...) El que llega a la cumbre ya no es un joven -la vida ha transcurrido- sino un hombre fatigado."** (op. cit., 1993: 8-9)

También el siguiente libro, Palabras a la oscuridad, retrata el conflicto entre la vitalidad de la naturaleza y la vida humana, por un lado, y la capacidad de destrucción del tiempo, por otro. Otros poemas, como "Mere Road" (Antología poética. Espejo ciego, Consell Valencià de Cultura, op. Cit., p. 118-120) o "Las campanas de St. Peter in the East" (op. cit., pp. 309-310), inciden en estos mecanismos de transformación temporal[491]. En el poema "Isla de Piedras" avanzan de manera simultánea dos programas narrativos:

"Esta tarde, solitario en Skye,

después de tantas horas solo ya pasadas, de tantas noches

venideras y solas (terriblemente han de venir

---

[490] Alejandro Duque Amusco, "Prólogo" a Antología poética. Espejo ciego. Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1993, pp. 7-41.

[491] Anotamos este creciente interés meta-reflexivo de la poesía de Brines: **"El creciente acento puesto por Brines sobre la poesía como tema y la índole metapoética de algunos de sus textos más recientes, parecen formar parte de un proceso en desarrollo. Constituyen un modo de trascender la presentación "realista" de sus materiales, de intensificar el juego de sus perspectivas, y de incluir al lector en una compleja investigación poética sobre el tema de la temporalidad. Al comentar el proceso de creación, al mismo tiempo que lo lleva a cabo, el sujeto nos invita, por un lado, a tomar parte en él, y por otro a** contemplarlo como parte de su lucha general contra el orden de las cosas" (Debicki 1986: 80). En el caso de Don de la ebriedad, el presente que aparece es un presente de plenitud, encaminado a representar la eternización de lo momentáneo, sin apenas referencias temporales ni espaciales que ubiquen el acto de enunciación que es el poema. Los efectos de este perspectivismo temporal han sido estudiado por C. Bousoño (1984), pero se trata de observar en nuestro caso un fenómeno diferente.

todas las horas del dolor),
veo la niebla subir de las Colinas Rojas,
y en esta isla atormentada,
de oscuridad y roca,
mis pies pisan el mundo desolados.

Intento recordar días recientes,
la tarde fría de la primavera de Oban,
o acaso el ancho rayo de blanquísimo fuego
cayendo en el islote nebuloso
donde, enfermos, agonizan los pájaros.
Intento recordar, traer algún calor
al pecho.

Y ahora que estoy más dentro de la noche
el tiempo ha serenado,
mientras avanzo en busca de cobijo.
Y he detenido el paso, en esta luz incierta,
para mirar la gusanera de los cielos
trocarse en un enjambre de luces detenidas,
y así curar el pecho, con engaño, de su honda soledad.
Pero en la medianoche el cielo es tenso, y al occidente huye, con luz que va a su muerte.
Y allí está el mar, abrazado de rocas ahora oscuras,
violeta cansada
que sostiene en su luz la muerta pesadumbre de la tierra.
El mar llega a mis ojos consolándolos,
pues él me está diciendo que no todo es dolor,
que aquí el mundo aún alienta.
Y más hacia la muerte van los ojos, donde cierra la luz
su resplandor dormido,
allá en el horizonte de las islas:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

son islas de cristal, columnas de humo blanco, son jóvenes estrellas que agonizan de frío.

Este paisaje hermoso es luz que muere, es roca atormentada, oscuridad que ciega el ojo.

Y un viento vuela a mí, con milagroso olor,

y a tientas busco la florida rama.

Y encontrada la flor,

he mirado las luces de los cielos

con pecho consolado,

porque nunca se acaba el olor de las rosas."

(En Poesía, op. cit., pp. 97-98)

PN 1= T1(Cronología: ahora, Modo: efectivo; Aspecto: durativo) paisaje en el que oscurece:

T1 → [t'→tarde]→[t''→atardecer]→[t'''→medianoche].

Pero existe en el poema una superposición de otro Programa Narrativo organizado desde la temporalidad, no del paisaje (T1) sino del Hablante lírico, que equipara el proceso cronológico de su vida con el atardecer y la luz que se marcha de la isla de Skye (E1), **PN 2**:

T2 →[t'→pasado ("después de tantas horas", v.2] →[t''→ "días recientes"] → [t''' "y más hacia la muerte van los ojos..."]

Ambas programaciones temporales, la del Hablante lírico y la del espacio descrito en el poema funcionan de modo superpuesto.

Otro poeta clave para el desvelamiento de estos mecanismos de programación temporal es Pere Gimferrer. En su poema "Invocación en Ginebra" (de Arde el mar, op. cit., p. 26) se produce una concomitancia o incrustación de una programación temporal perteneciente al pasado histórico con el presente. El Hablante lírico cita un personaje histórico. Se trata de Thèodore Agrippa d'Aubigné[492]. El Hablante lírico y su programa narrativo, en el que destaca la actitud lírica de apóstrofe hacia ese '*Tú lírico'*. De tal modo que el *Jardín* dedicado a su memoria en Ginebra funciona como el motivo de incrustación de ambas secuencias temporales. Ahora es el pasado de las guerras calvinistas el que se incrusta en el presente ubicado en Ginebra para el

[492] Se trata de un poeta y oficial calvinista que durante las guerras de religión defendió el partido hugonote en el poema "Los trágicos" (1616). También es conocido como autor de una novela satírica, Las aventuras del barón de Foeneste (1617).

Hablante lírico, de modo que toda la secuencia inicial textualizada mediante la actitud lírica de apóstrofe se incrusta ahora en otra secuencia narrativa:

"*Tiempo destruye a tiempo, voz a voz, hombre a hombre.*

Sueño destruye a sueño. Otro es el mío ahora." (Op. cit., p. 26)

El fragmento que subrayamos no corresponde a Thèodore Agrippa, ni al Hablante lírico, sino a otro enunciador distinto (¿el Autor literario?) quien, por un instante, se ha incrustado en el cruce de secuencias. El Hablante lírico continúa con otra secuencia narrativa, bajo la actitud de Canción:

"*Lejos anduve , todo*

quedó al fondo (...)

Así yo, transeúnte del olvido,

mi andadura instauraba." (p. 27)

Encontramos también procedimientos de espacialización en "Julio de 1965" (pp. 36-38) y "Primera visión de Marzo" (pp. 31-35).

También en "Cuchillos en Abril" (en Poemas 1963-1969, Madrid, Visor, 1979; p. 43) se articulan dos sistemas modalizadores diferenciados[493]. El primer SM 1 (vv. 1-15) desde la Actitud lírica de Canción, actualiza un tiempo presente y un espacio "no-representado". Sin embargo, la situación enunciativa del Hablante lírico queda manifiesta: *"Hay un clavel que se hiela en sus dientes / y cómo nos miran al llorar./ Pero yo voy mucho más lejos"* (vv.3-5). Este espacio de la enunciación, de la ficcionalización, queda representado en la cuarta estrofa: "(La vida se detiene aquí)" (v.14), de modo que el deíctico espacial manifiesta la existencia de dos espacios:

E1 > "Allí"= Enunciado poemático / **E2** > "Aquí"= Enunciación.

Esta diferenciación tiene su correlato en la programación temporal, de modo que se establece una curiosa oposición entre:

Modalización	S M 1 ⇒ (Canción)+(E1=Allí) + (T1= Presente)
Variable (MV)	S M 2 ⇒ (Enunciación)+(E2=Aquí)+(T2=Pasado)

[493] La temática provocadora del poema nos recuerda al A. Rimbaud que odiaba a los ancianos en "Les assis"; es el Rimbaud que representa/ asume con frialdad y crueldad (¿ficticias?) los sentimientos distanciadores de la Modernidad literaria.

donde vemos que se ha roto el "orden cronológico" en correlación con el espacio, dado que la secuencia lógica que se ofrece no se corresponde con la cronológica: E1/ T2 y E2/ T1:

"Llamea un sauce en el silencio.

Valía la pena ser feliz" (op. cit., p 43).

Se trata de un fenómeno de "*embrague*" del presente hacia el pasado, teniendo en cuenta, como nos sugería H. Weinrich (1976, 1979) que todos los tiempos reales tienen una función deíctica, desde su diferenciación entre tiempos verbales comentativos y narrativos. Otras veces, es frecuente la utilización simultánea y alternativa de espacios en poemas de corte vanguardista. Es el caso de uno de los poemas más significativos de Gimferrer: "Oda a Venecia ante el mar de los teatros"(op. cit., pp. 19-20). Aquí se establece una diferenciación entre dos espacios y dos tiempos delimitados desde la situación de discurso del Hablante lírico:

E 1: Aquí: "en esta embocadura de escenario vacío" (v.6).

Se trata de la localización espacial del sujeto de la enunciación que diseña el espacio del poema como el espacio "ficticio" del escenario, visto desde la embocadura. A continuación, la programación narrativa (espacial y temporal) del poema procede a una diferenciación:

E' 1⇒ (allí: Venecia) + **T' 1** ("ayer": "noche", "va para cinco años")

E 1 }

E''1⇒ (ahí: "salas vacías") + **T''1** (hoy)

Fijémonos en que E1 ("teatro") y E''1 , aunque son designados como dos espacios que sitúan al sujeto de la enunciación no son el mismo espacio, sino que se configuran como espacios simultáneos o yuxtapuestos que funcionan en el enunciado poético indistintamente.

Finalmente, otro procedimiento de programación espacio-temporal originalísimo es el que encontramos en el poema de José Hierro: "Mis hijos me traen flores de plástico" (de Libro de las alucinaciones, op. cit., pp. 155-157). Se produce la coordinación (Modalización Variable) de tres Sistemas Modalizadores sucesivos:

SM 1⇒ PN1 (vv. 1-15) Actitud lírica: Apóstrofe. Modo: diálogo.

T1-Pasado ("os enseñé")

E1- ∅ (Enunciación)

SM 2⇒ PN2 (vv. 16-35) Actitud lírica: Enunciación (Retrato). Modo: narración.

T2-Tarde de domingo, Febrero.

E2-Cementerio.

(SM' 2⇒ PN'2 (vv. 35-37) Actitud apóstrofe: "hijos míos". E2 + T2)

SM 3⇒ PN3 (vv. 38-68) Actitud apóstrofe: Sujeto lírico- Tú lírico ("Lectores").

Hablante lírico: "Un muerto".

T3-No tiempo: ∅

E3- "bajo tierra"

Como vemos, el poema presenta una complejidad extrema, dado que cambia el Hablante lírico, fundiéndose desde la actorialización de un simple asistente a un entierro, con el "enterrado". La localización espacial y temporal (SM3) en este tercer bloque (PN3) es sumamente confusa, y apenas si atisbamos la fusión de perspectivas y voces que se ha operado en el poema a través de una coordinación:

SM (MV) = SM1 + SM2 + SM3.

IV
CONCLUSIONES

Al iniciar nuestra investigación, trazábamos como objetivo el examen del funcionamiento comunicativo del discurso poético, dentro del marco epistemológico de la Teoría de la Literatura y de la Lingüística General. Nuestra finalidad era establecer una caracterización del proceso de la modalización lírica, que tuviese una ejemplificación adecuada en el marco de la poesía española del siglo XX.

En cuanto al marco epistemológico, pensábamos que era posible y necesario diseñar un espacio de encuentro para la Teoría y la Historia literarias en el proceso de renovación de estas disciplinas. Este marco se caracteriza por el paso de un paradigma "formalista" (centrado en el "texto") a otro "pragmático" (centrado en las relaciones "texto-contexto"). El proceso de renovación se abre con la llamada "*crisis de la literariedad*". En efecto, el síntoma de la crisis del paradigma de la teoría literaria en los años ochenta es la crisis del concepto fundamental del Formalismo, articulador de su paradigma científico, la **literariedad**; agravada por el hecho de que ningún otro paradigma globalizador ha venido a cubrir con suficientes garantías de operatividad su ausencia. El punto básico de esta crisis ha sido la relativización, y la posterior negación, de la propia base teórico-formal que explicaba la especificidad literaria de un texto a partir de su especial configuración lingüístico-verbal: la función poética de R. Jakobson.

El nuevo paradigma teórico parte del presupuesto de que la función poética explica una parte del funcionamiento del lenguaje literario, pero no es suficiente para explicar la especificidad de la literatura. Las teorías conocidas como teorías de la desviación (Estilística, Estructuralismo y Generativismo, de una gran riqueza bibliográfica en décadas pasadas) o de la connotación (Glosemática, la escuela de Charles Bally, etc.) diferían en sus accesos metodológicos pero coincidían en una afirmación de la **literariedad** como objeto de análisis para la teoría literaria. Desde diferentes ámbitos de la Poética se reclama el abandono de los accesos inmanentistas como vía de acceso única al texto literario, y se requiere abordar el hecho literario desde la totalidad del circuito de la comunicación social. Se trata de la sustitución de una teoría del texto literario por una teoría de la comunicación literaria, en la que lo "literario" no se decide en el terreno de las propiedades retóricas, sino en el uso que del lenguaje común hacen los participantes de esa modalidad "específica" de comunicación que es la literatura. Lo literario se indaga, tras la crisis de los modelos estructuralistas, no en un conjunto de rasgos verbales o propiedades de la estructura textual, sino en el ámbito de una modalidad de producción y recepción comunicativa. Las teorías textuales, a lo largo de la década de los años noventa, han ido desarrollando sus líneas de investigación en ese ámbito de conocimiento

interdisciplinar que se conoce, de un modo amplio, como **Pragmática literaria**. También hemos venido señalando como referente teórico de nuestro programa de investigación la Lingüística General. En los estudios lingüísticos de los años noventa se presentan dos grandes tendencias generales: una, examina las propiedades de las estructuras lingüísticas independientemente de sus contextos de uso; otra, examina la relación entre las estructuras lingüísticas y el contexto o los contextos de producción y recepción; tal es el caso de la Pragmática lingüística, que estudia el papel de los factores contextuales en el significado de las expresiones lingüísticas, y se propone, a grandes rasgos, desarrollar una teoría sobre cómo significa el lenguaje cuando es usado.

En el Capítulo I hemos trabajado sobre el estatuto de la ficción y sus implicaciones con el paradigma literario. Valorábamos las aportaciones de la Pragmática literaria a la ubicación del discurso poético en el marco del estatuto de los discursos de ficción. Partíamos de la consideración del paradigma teórico de la Poética clásica, de donde había sido excluido dicho discurso por una lectura restringida de las poéticas de Platón y Aristóteles. El concepto de ficción en las poéticas contemporáneas nos acercaba a la Pragmática y Semiótica, entendidas como áreas de conocimiento más que como disciplinas delimitadas. La dimensión pragmática, en efecto, nos ofrecía una nueva vía de acercamiento al texto y al fenómeno literario. La "literariedad" no estaría sólo en el texto, sino que se genera fundamentalmente en las relaciones del texto con el contexto. Eran los primeros planteamientos de Van Dijk -básico para la conceptualización del *contexto*-, corroborados después por las posiciones de Halliday, Fowler y Kress (desde la sociolingüística), Martínez Bonati y Pozuelo Yvancos (desde la Poética de la Ficción), entre otros. La Pragmática literaria intenta aplicar al estudio del texto literario los mismos principios universales que son aplicados al estudio de cualquier interacción lingüística, sin perder de vista el hecho central de que el discurso literario pertenece a otra clase de registro o género textual y cultural. En este complejo ámbito, vimos que tienden a diferenciarse dos tendencias: a) en la teoría convencionalista, la literatura se define como un corpus de textos que una comunidad considera literarios según convenciones lingüísticas, artísticas, históricas, etc. (cf. J. Ellis o B. H. Smith). También Van Dijk (1979) propone una teoría general de la comunicación literaria con fundamentación en las ciencias empíricas que comprenda tanto una **teoría de los textos**, integrada en una teoría del discurso, como una **teoría de los contextos literarios**, entre los que destacan fundamentalmente: el contexto pragmático (referido a los "actos de lenguaje"), el estudio cognitivo, y el estudio sociológico, que contempla la literatura como "práctica social". Sólo esa teoría de la comunicación literaria podría ayudar a la Poética en su incapacidad para explicar lo literario, incapacidad derivada de que lo literario no son fundamentalmente, dice Van Dijk, unas estructuras, sino que son **funciones** (social, cognitiva e históricamente asignadas). La teoría esencialista considera, en cambio, que el texto tiene propiedades específicas; además, estas propiedades son lingüísticas, y (sean o no universales) pueden determinarse a partir del análisis y describirse pragmáticamente. La hipótesis de trabajo que suele plantearse es si hay una relación dinámica entre los

procesos de escritura y lectura literaria, y los contextos lingüísticos y socioculturales en que tienen lugar esos procesos. Este ha venido siendo nuestro punto de vista, desde una perspectiva interdisciplinar y globalizadora. R. Ohmann, S. R. Levin, I. I. Lévine, Greimas, Courtés y Genette nos han ayudado a precisar un modelo comunicativo del sistema literario, que hemos completado desde la teoría empírica de la Literatura en S. J. Schmidt, cuyas aportaciones a la descripción del *sistema literario* asumíamos como marco global.

La ubicación del discurso poético en el paradigma de los géneros literarios depende de la naturaleza de las relaciones que se establecen entre la realidad, ficción y literatura. Constatábamos, desde las afirmaciones del profesor Pozuelo Yvancos, que la Narratología y la Semiótica del teatro han sabido integrar el pensamiento y las posiciones teóricas tradicionales de origen aristotélico con la moderna Semiología (sobre todo a partir de la actualización de la tradición conceptual clásica realizada por los formalistas rusos). Sin embargo, la lírica no ha experimentado este proceso, y su origen está en los problemas de integración del discurso lírico en la Poética clásica (Platón y Aristóteles). Una de las claves está en la confusión terminológica que surge desde los conceptos de **géneros** y **modos**. Esta confusión, provocada desde las lecturas de las poéticas medievales hasta prácticamente la actualidad, es fundamental a la hora de enmarcar la estrategia de las actitudes líricas en relación con el paradigma genérico, así como para definir el "modo" al que la Antigüedad clásica asimilaba el discurso poético. J. Mª. Pozuelo Yvancos nos ha recordado que el discurso poético no siempre ha sido concebido de ese modo, y propone en un artículo fundamental (*"Lírica e finzione*" 1991), reivindicar definitivamente el carácter "ficcional" de la lírica, que no es más que recuperar una vieja tradición interrumpida. Hemos recuperado la condición ficcional del discurso lírico, y este hecho de que en el discurso poético nos encontremos ante un modelo artificial o construcción artística, provoca que sea inoperante la oposición supuestamente ontológica entre la expresión de sentimientos verdaderos y sentimientos no verdaderos por parte del autor. Es irrelevante la veracidad o la simulación de la materia que representa la lírica. Se trata de simple materia objetual, tratada por el poeta de modo que pueda ser sometida al principio de la imitación verosímil. Mediante ésta, los sentimientos se generalizan y alcanzan una dimensión poética, limitada únicamente por su personal capacidad de representar los asuntos humanos a través de la expresión poética.

La ficcionalidad no se refiere únicamente al ámbito semántico extensional de la relación texto-referente (y muy en concreto al campo consabido del problema del "realismo" en la narrativa). Se trata no sólo de un problema de referencia, sino de constitución de la misma textualidad literaria, y por ello afecta a la totalidad de los ámbitos y de los planos de la comunicación semiótico-literaria. Coincidimos con la conceptualización del profesor Pozuelo Yvancos en tres asertos básicos:

1) La **ficcionalidad** es un rasgo de la configuración misma de la **textualidad literaria**.

2) La especificidad del modo de comunicación literario parte de la existencia del "**hablar imaginario**".

3) El estatuto comunicativo del discurso poético -que posee su especificidad pragmática, presupone siempre un **hablante ficticio (**que hemos conceptualizado como **hablante lírico**).

Reteníamos para nuestro programa de investigación, además de la constitución del mundo textual, una distinción fundamental surgida de la Poética clásica:

A) El nivel de los modos del discurso, entendidos como categorías abstractas, transhistóricas y con virtualidades textuales generales, pertenecientes al orden general del lenguaje y del discurso, y no exclusivamente a la literatura.

B) El nivel de los géneros históricos, entendidos como categorías históricas y transitorias, dotadas de naturaleza institucional y de definición sociológica; sin olvidar que este nivel es susceptible de sucesivas especificaciones y subdivisiones metodológicas y operativas, desde la perspectiva de grandes géneros hasta subgéneros muy concretos, como -para el caso del discurso poético-, la égloga, la balada o el haiku.

Procedíamos a investigar el utillaje conceptual existente en torno a la modalización y el discurso poético en la teoría contemporánea: R. Ohmann, S. R. Levin, G. Genette, T. A. V. Dijk, y Martínez Bonati (entre otros sólo apuntados o anotados "al margen"), constituían los momentos fundamentales de esta reflexión. Queremos destacar especialmente las posiciones de Martínez Bonati, que se enfrentaban al paradigma establecido desde K. Hamburger, Genette, y, en general, toda la teoría de los actos de habla. Martínez Bonati establece que la relación del autor con su obra es diversa de la relación del hablante normal con las frases de la lengua natural. En este sentido, la obra no "expresa" al autor. Sus posiciones lo configuran como un precursor excepcional de una Poética de la Ficción al desestimar la caracterización del discurso poético en cuanto "subjetividad" ligada a su determinación temática. El poeta, en cuanto poeta-autor, nunca habla. Siempre se trata del hablar de un hablante ficticio que pertenece exclusivamente al mundo de la ficción. Desde Martínez Bonati, Van Dijk y S. J. Schmidt desarrollábamos la tesis de que el concepto de *ficcionalidad* no es de naturaleza semántica, sino pragmática y refiere a la intervención del hablante-oyente que califica un hecho como ficticio (la fictividad del enunciado) sólo dentro del universo de normas que rige el tipo de comunicación. La noción de "ficción" no regula tanto la relación obra-mundo, cuanto una situación comunicativa dentro de la cual se inscribe esa relación (de ficcionalidad o fictividad). La *ficcionalidad* es *un sistema de representación* que propone su lógica de mundo de ficción, sujeta a la clase institucionalizada de discursos de la comunicación ficticia y, dentro de él, el subsistema de la comunicación literaria. Para el emisor del texto significa que espera que los mundos ficticios en él construidos o referidos sean considerados o descodificados en el seno de tales normas institucionales (y por lo tanto, históricas). Estas normas marcan estilísticamente, no la relación de ese texto con el mundo, sino la relación de muchos textos (la familia literaria para la que rigen las mismas señales estilísticas y formales)

con el mundo. Es el principio que hemos denominado "**pacto literario**" y sobre el que volveremos más adelante.

La literatura es un espacio de ficción en el que se nos invita a aceptar un pacto como puerta de entrada. En ese espacio de ficción se representa como totalidad un mundo diferente al nuestro. Para ello, hemos intentado situar este proceso en la dinámica del discurso literario y sus relaciones con la poética de la ficción. La preocupación por fijar y definir el estatuto de la ficción en el discurso literario constituye uno de los ejes articuladores del nuevo paradigma de la actual teoría literaria

Hemos querido diseñar una vía de caracterización del discurso poético a través de su consideración pragmática en nuestro capítulo II. Examinamos fenómenos como: la función expresiva de la lírica, la relación entre los interlocutores, el pacto de lectura, los mundos posibles y el proceso de autentificación, en cuanto procesos o mecanismos pragmáticos que relacionan al texto poético con su contexto comunicativo. El discurso literario es acción y lenguaje a un tiempo, es acción lingüística con una especial estructura comunicativa, que ha sido explicada con diferentes conceptualizaciones. Esta especificidad de la comunicación literaria estriba en el desdoblamiento de su situación discursiva. La comunicación literaria ficcionaliza, en el ámbito discursivo mismo, los roles del locutor (hemos trabajado desde una noción como la de 'autor literario' para el discurso poético, dada la poca adecuación del concepto de "autor implícito" de W. C. Booth), y problematiza al mismo tiempo la esfera de la recepción. En el contexto de la comunicación literaria nunca se efectúa el contexto comunicativo descrito por los filósofos del lenguaje para los actos de habla con situaciones de comunicación convencional concretas, las cuales no pueden trasvasarse a la ficción sin atentar contra la estructura básica de esta experiencia. La comunicación literaria no es una comunicación de un locutor con un oyente o receptor, sino que viene marcada por el rasgo de la "fictivización" cuya esencia es el desdoblamiento de la situación de enunciación o de discurso. Este desdoblamiento de la situación comunicativa es común a todos los géneros literarios, si bien la situación de enunciación varía según los distintos tipos de textos, estableciendo una tipificación mínima de **Modos** desde los tres básicos reconocidos por la tradición literaria: narrativo, lírico y dramático

Hemos subrayado especialmente las aportaciones de B. H. Smith en torno al discurso poético. Su tesis básica es que los poemas no son un cierto tipo de textos lingüísticos, sino un cierto tipo de estructuras lingüísticas cuyas inscripciones textuales pueden existir o no (1978: 19). Asumíamos su diferenciación fundamental entre el poema como enunciación (**discurso)** y el poema como inscripción (**texto**, esto es, como reconocimiento textual histórico que recibe el asentimiento del lector). Según B. H. Smith el discurso literario es representación del discurso natural; los poemas líricos representan enunciados, son ilustraciones de enunciados. Desde este punto de vista, los poemas son ilustraciones o representaciones de enunciados; y las novelas son ilustraciones o representaciones de inscripciones o libros. Hay textos que funcionan como inscripciones de enunciados verbales (un acta notarial), pero no

todos los textos guardan la misma relación con la realidad (con los acontecimientos históricos o naturales). Muchos textos (una carta personal) no son registros o descripciones de enunciados, sino que son enunciados por sí mismos, sólo que en forma escrita en vez de oral. Se puede establecer una diferenciación entre: a) enunciado oral, b) enunciado escrito (impreso), y c) acontecimiento histórico. Era fundamental su delimitación entre el texto impreso, que puede ser transcripción de un enunciado oral, o bien un enunciado natural en forma impresa. Smith confirmaba una orientación esencialista, frente a la consideración pragmática convencionalista. La mayor parte de los textos impresos (lo que podría ser entendido como "literatura" en un sentido amplio) consiste en "enunciados naturales". Frente a ellos, el discurso ficticio y los enunciados ficticios, no son enunciados naturales en forma escrita, ni la transcripción de enunciados naturales que ocurrieron originaria e históricamente en forma oral. En cuanto estructura verbal, el discurso literario se caracteriza por su indeterminación contextual, la cual deriva de la circunstancia de que el productor del texto no le dice nada a nadie en un tiempo y un espacio histórico determinados, sólo "*representa*" o "*imita*", y lo que imita/representa es un acto lingüístico natural, teniendo en cuenta que esa "mímesis" no significa una copia de un modelo preexistente. Como también subrayan G. Reyes (1984: 32) y E. Coseriu (1968), es un acto de representación global entendido como libre recreación ejemplar de todas las posibilidades del lenguaje. Dentro del discurso ficticio asumíamos la distinción, siguiendo a B. H. Smith, entre formas "no poéticas" (citas, ejemplos, proverbios, etc.) y formas "poéticas" donde la interpretación es el propósito. Nos conviene recordar que todas las estructuras ficticias son, por definición, y hasta cierto punto miméticas, pero no todas lo son en el mismo grado. El concepto de **ficción** tiene una naturaleza puramente discursiva, no ontológica, y constituye un ámbito de uso de la lengua específico marcado por una especial contextualización y un uso especial del esquema y acto comunicativos, que afecta a la ubicación y entidad de los participantes en el acto mismo de la comunicación. Se trata de una compleja relación cambiante a lo largo de la historia y que se rige por un sistema de convenciones. Una de estas convenciones es el principio de '*representación*'. El texto literario es una estructura lingüística intemporal caracterizada por su autorreflexividad (G. Reyes 1984: 34-35) y por un especial modo de "referencia" o significación. R. Núñez Ramos nos ayudaba también a establecer ese particular juego de estrategias de representación y de papeles que tienen lugar en la comunicación poética.

En cuanto a la <u>pragmática de la comunicación lírica</u>, hemos de tener en cuenta que la poética tradicional se ha centrado en la especificidad del lenguaje de la poesía. Pero muy pocos autores, hasta mitad de la década de los setenta, se preguntaron por la especificidad pragmática del poema, o mejor, por la poesía como forma especial de comunicación entre un emisor y un destinatario. La consideración del proceso de comunicación como un proceso de interacción verbal bidireccional entre los interlocutores tiene su antecedente en M. Bajtin (1976, 1982 y 1989), quien nos suministra un nuevo papel del lector y del funcionamiento de la semiosis del proceso de lectura. El concepto de discurso bajtiniano incluye en sí mismo un horizonte de comunidad cultural, en que autor y lector convergen (o divergen, como

ocurre tantas veces en los textos de otras culturas y épocas. Recordemos el concepto de cultura en Lotman, donde ésta es concebida como una memoria *no hereditaria* de la colectividad y también un dispositivo estructurador -sistema modelizador- de toda información; de modo que es imposible separar los textos del sistema cultural al que pertenecen.

La *teoría de los mundos de ficción* nos abre un campo prometedor de posibilidades en cuanto a los análisis de Semántica textual, hasta hoy casi exclusivamente aplicados a la narrativa. El **pacto de lectura** literario supone asumir la entrada en el texto como un mundo de ficción que tiene sus propias leyes, sus estrategias y su lógica. Se trata de cruzar "al otro lado del espejo", pero establecíamos una clara diferencia entre "mundo ficcional" y "mundo posible" siguiendo a Pozuelo Yvancos. Los conceptos de "actividad poiética" y "creación de mundos" se han venido entendiendo como sinónimos. Pero *obra de ficción* y *mundo posible* no pueden ser identificados, puesto que aplicar a la ficción el modelo de los mundos posibles equivaldría a creer que los mundos ficcionales existen independientes del texto, y que el autor los introduce en él. La cuestión de las entidades ficcionales no puede resolverse en los términos de una metafísica ni de una lógica modal, tiene que entenderse a partir de la experiencia de verosimilitud que crea una historia contada por quien tiene la autoridad de hacerlo. Establecíamos además estrechas relaciones entre el concepto de "convención estética" en S. J. Schmidt y el concepto de pacto de ficción. Esta **convención estética** o **pacto literario**, en el caso del discurso literario, se caracteriza por: a) la abstracción situacional, b) la despragmatización, c) la existencia de un corpus de normas estéticas de naturaleza histórica y modificables con el cambio de época, edad o paradigma estético-literario, y d) la existencia de una serie de funciones de la comunicación estética aplicables al discurso literario (comunicativa, hedonista y formativa). Todo texto literario invita al lector a aceptar una retórica discursiva, mediante la cual el autor efectúa una ordenación de convenciones para ceder su voz a la figura del narrador (novela), el hablante lírico (poema) o a los personajes (drama). Aceptar, por parte del lector, este pacto de ficción es aceptar una *retórica.* El pacto de lectura de un poema impone unas determinadas pautas formales, que afectan al acto de comunicación que tiene lugar:

1) Una especial disposición tipográfica ajena a los modos habituales.

2) Una determinada cadencia fónica y relación rítmica en el proceso de su lectura (aunque ésta se realice de forma interiorizada).

3) Una determinada reiteración regular de elementos (rima).

Cuando leemos poesía no sólo estamos dispuestos a un especial esfuerzo en el reconocimiento de estas (y otras, téngase presente el caso de los 'poemas visuales') pautas formales, sino también a hacer de ellas mucho más que un ornamento unido a las expresiones comunicativas. La naturaleza de la poesía no reside tanto en el propio artificio verbal (de naturaleza histórica cambiante) sino en el tipo de lectura que el poema impone a sus lectores:

A) Una actitud de lectura que concede al discurso una preeminencia absoluta.

B) Una preeminencia que viene marcada por un margen de silencio (gráfico o fónico) creado alrededor de esa secuencia, y que aísla al poema como acto y proceso comunicativo con respecto al habla ordinaria.

C) Una expectativa convencional: el tipo de atención y la posición que ocupa el discurso poético como actividad histórica dentro de la institución que conocemos con el nombre de 'literatura'.

Hemos valorado especialmente el concepto de **fictivización** en cuanto nos introducía en el desdoblamiento comunicativo de las estrategias textuales del autor**.** El **Autor** (productor de objetos de comunicación estética) "fictiviza" su papel, lo que equivale al concepto tradicional de desdoblamiento comunicativo en el discurso literario. Desde este punto de vista, nuestra investigación se planteaba el modo e instancias en que se produce ese proceso de fictivización o desdoblamiento del hablante en el discurso poético. Pasábamos a examinar no sólo los lugares que ese sujeto ocupa en el discurso y las representaciones que desarrolla, sino en qué modo afecta este proceso a las relaciones entre texto y contexto. El esquema de la comunicación que conocemos desde Jakobson, aplicado a los hechos literarios, presupone la existencia privilegiada de un emisor, que no es más que una variante del sujeto creador. Es necesario partir de una perspectiva distinta, la del **discurso.** Es aquí donde creemos que entra con gran fuerza el modelo de intercambio discursivo propuesto por Bajtin. Esta concepción del texto desde el discurso implica su definición en el contexto de una teoría de la acción comunicativa, recuperando una antigua concepción del lenguaje como acción lingüística. Combinándolo con elementos de la teoría de la enunciación de Benveniste, desarrollamos conceptos básicos para el proceso de la modalización en el discurso poético: las estrategias textuales del Autor y del Autor literario, con sus correlatos en el Lector (dimensionalizados desde la Estética de la Recepción, y las aportaciones de U. Eco); y el concepto de Hablante lírico como una función discursiva indispensable para el despliegue del sistema de la modalización. La perspectiva sociolingüística representada por Halliday, Fowler y Kress, nos confirmaba la concepción del discurso como un proceso de interacción social, pero también entre los participantes en el acto comunicativo.

Uno de los elementos centrales en la configuración de una pragmática del discurso poético consiste en delimitar cuáles son las estrategias del autor en el texto, para lo cual eran básicas las aportaciones de la teoría de la enunciación en torno a la diferenciación, en el proceso de la enunciación, entre una enunciación real y otra ficticia. En efecto, R. Núñez Ramos nos recordaba que:

> **"(...) la poesía, cada poema, no es tanto un mensaje que hay que descifrar, como una regla que debe ser puesta en práctica (...) Esta combinación de prescripción y directriz que define a las reglas de los juegos constituye una forma singular de comunicación en la que no se garantiza la homogeneidad de los resultados."** (1992: 92-93)

El discurso poético es, en efecto, una forma de comunicación por *instrucción*, y el Autor es el estratega responsable de esas instrucciones, sin perder de vista que no puede controlar todas las estrategias del juego, fundamentalmente porque su contrincante nunca está presente y tiene plena libertad para jugar o no jugar, para seguir las reglas o no (tal como nos ha enseñado U. Eco). Sabemos que las formas de inscripción del Autor en el texto, desde el nivel inicial de la inscripción de su nombre (la "firma") han ido modificándose a través del tiempo, y constituyen un fenómeno de naturaleza esencialmente histórica. Hemos planteado trazar el análisis de las diferentes relaciones Autor/Texto; Autor/Receptor; Autor/ Lector Modelo e incluso con la posibilidad de otras figuras enunciativas (como la de "Autor literario", que sugerimos como un primer esbozo, ejemplificada en los fenómenos de los heterónimos y pseudónimos).

Hemos conceptualizado **el Hablante lírico** como una función textual de representación del Sujeto de la Enunciación ligado al proceso de la Modalización en el discurso poético. El Hablante lírico no aporta únicamente una voz o una determinada actitud lírica: forma parte de un complejo proceso de representación textual que diseña también unas determinadas estrategias de lectura. Es el mecanismo o estrategia fundamental, diseñado por el autor, articulador del sistema modalizador (o sistemas modalizadores) que constituye el poema.

La consideración pragmática del discurso literario sugería la puesta en situación de las figuras del autor y del lector con lo que hemos llamado la situación de discurso. Nos encontramos con que el autor tiene a menudo un dedicatario y también un lector predilecto. El autor es el garante de la constitución semiótica del texto, el lector es el garante de su actividad semiótica. Las estrategias textuales de Autor y Receptor están llamadas necesariamente a una configuración simétrica que ha venido siendo explicada desde muy diferentes puntos de vista, y con una variada terminología, por la teoría y crítica literarias posteriores al Estructuralismo. Hemos examinado esas estrategias del lector desde dos perspectivas complementarias: la de la Estética de la Recepción y la de U. Eco (su concepto de Lector Modelo). El proceso de Recepción literaria vendría ligado a una serie de operaciones, tales como ciertos procesos de percepción cognitivo-visual, inferencias, procesos de memoria y de comprensión de macroestructuras y microestructuras. El lector como coautor del texto, como co-participante en ese diálogo implícito, supone reconocer una nueva dimensión performativa del texto, dado que hay un pacto, o contrato previo, de lectura en el que el autor impone sus normas. Dentro de la tradición hispánica señalábamos también el valioso precedente de las aproximaciones de F. Lázaro Carreter (en torno al circuito de la comunicación literaria) y Carlos Bousoño (especialmente, su concepto del lector como coautor).

En el capítulo III, hemos pasado al diseño y conceptualización de un proyecto de sistema de la modalización en el discurso poético. Se trataba de proceder a una conceptualización y categorización global de la *modalización en el discurso poético o modalización lírica.* Nuestro punto de partida era la peculiar disposición comunicativa del discurso poético, y su rasgo central: la ficcionalización de su sujeto

en la enunciación (como habíamos examinado anteriormente). Tras la constatación de un mínimo modelo textual, definíamos la modalización, en un sentido general, como un proceso discursivo de despliegue textual de una serie de estrategias y categorías, de naturaleza pragmática y semántica, que tienen lugar en el acto de la enunciación. De otro modo, la Modalización lírica es el mecanismo enunciativo de la discursivización en la poesía. La modalización en el discurso poético estaría comprendida por tres estrategias o perspectivas complementarias: la actitud lírica, la temporalización y la espacialización. En su conjunto, forman lo que hemos denominado un Sistema Modalizador, o sistema de modalización. Este sistema de modalización puede ofrecer dos alternativas básicas: modalización constante y modalización variable. La modalización constante viene caracterizada por la existencia de un único e invariable sistema de modalización lírica a lo largo del texto. La configuración de un sistema modalizador puede afectar desde la configuración de un simple poema, hasta la articulación de todo un macrotexto poemático. El análisis textual puede abarcar desde un sencillo poema hasta un poemario completo, donde se pueda analizar la presencia y utilización de unos determinados sistemas modalizadores, cuya validez en el examen de la periodización literaria es previsible.

Era inevitable el recorrido por la tradición de las actitudes líricas (desde la Estilística hasta Jakobson). La modalización lírica se configura como un proceso de discursivización del texto poético que no sólo evidencia los mecanismos de la ficcionalización, sino que también nos ayuda a explicar los procedimientos de manifestación de la subjetividad en la poesía (ya estudiados por A. Carreño). Además de las categorías ya conceptualizadas y diseñadas por A. López Casanova, punto de apoyo fundamental de nuestra investigación, hemos añadido al sistema de la modalización lírica los procesos de la Espacialización y la Temporalización, así como un tratamiento sincrético y deductivo de los modos de discurso aplicados a la lírica. En todo texto poético se dan de manera simultánea estas tres estrategias (Actitud lírica, Espacialización y Temporalización), reunidas bajo el proceso general de la Modalización lírica que se identifica con la figura que hemos caracterizado, desde la tradición teórica, como Hablante lírico. La conjunción simultánea de estas estrategias tiene lugar en la nivel de la textualidad, de modo que el hecho de algunas de ellas ofrezcan la doble posibilidad de "latencia/patencia" ha sido la causa de su no identificación en el análisis literario. Incluimos la *voz* y los *modos* dentro de la *actitud lírica* como dimensiones susceptibles, por el momento, de ser analizadas como integrantes de la relación Hablante lírico-Enunciado. Hemos rastreado otras posibilidades, además del ejemplar tratamiento de las Actitudes líricas efectuado por A. López Casanova. Es el caso de los planteamientos de I. I. Lévine, I. Bachmann y A. Okopien-Slawinska, que hemos intentado incorporar y aglutinar en nuestra propuesta. El concepto de polifonía en Bajtin (recuperado también a partir de G. Reyes) es un concepto también "lírico". La poesía es discurso polifónico, es un tapiz de discursos que filtra la rica trama de los lenguajes sociales. Hemos intentado mostrar el revés de esa textura a través de nuestro sistema de la **Modalización lírica** organizado en estas cuatro grandes categorías:

1) **Actitudes líricas**: relaciones entre los interlocutores.

2) **Voz**: relaciones del hablante lírico con el enunciado.

3) **Espacialización**: proceso de discursivización espacial.

4) **Temporalización**: proceso de discursivización temporal

Somos conscientes que es el inicio de un camino. El desglose funcional de las categorías de la voz (Identificación, Función y Modos), y de la Espacialización y Temporalización (desde el concepto de Programación espacial y temporal) son tentativas que habrán de demostrar su validez y adecuación a través de un análisis pormenorizado de la historia literaria. La ejemplificación que hemos aportado no quiere ser exhaustiva ni excluyente, pretende ilustrar conceptos a veces perfilados sólo como intuiciones. Se trata de trazar caminos adonde casi no hay camino. Nuestra reflexión es sólo un *eco* que rastrea una *voz*.

V. B I B L I O G R A F Í A

Se ofrecen las referencias de la Bibliografía teórica y crítica citada en el texto. Junto al nombre figura el año de la edición original siempre que ha sido posible su localización. Seguidamente aparecen los datos de la versión utilizada, a la que corresponde la citación de página, que ha sido siempre la más accesible al lector español.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

I. ÍNDICE DE SIGLAS Y ABREVIATURAS EMPLEADAS

Arb Arbor, Madrid.

BAE Boletín de la Real Academia Española, Madrid.

BFE Boletín de Filología Española, Madrid.

CHA Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid.

CSIC Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid,

EL La Estafeta Literaria, Madrid.

EU El Urogallo, Madrid.

FCE Fondo de Cultura Económica, México.

NRFE Nueva Revista de Filología Hispánica, México.

PE Poesía española, Madrid.

PMLA Publications of the Modern Language Association of America, Baltimore.

PSA Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca.

RFE Revista de Filología Española, Madrid.

Rlit Revista de Literatura, Madrid.

Rocc Revista de Occidente, Madrid.

SELGC Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Madrid.

UNED Universidad Nacional de Educación a Distancia.

VS Versus.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS.

ABRAHAM, W.

1974 Terminologie zur Neueren Linguistik (Versión española: Diccionario de terminología lingüística actual, Madrid, Gredos, 1981).

ABRAMS, M.H.

(1971) El Romanticismo: Tradición y Revolución, Madrid, Visor, 1992.

ACERO, J. J. et alii

1982 Introducción a la filosofía del lenguaje, Madrid, Cátedra.

ACOSTA GÓMEZ, L. A.

1989 El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria, Madrid, Gredos.

ADAM, J. M. / REVAZ F.

1996 "(Proto) Tipos: La estructura de la composición en los textos", en *Textos,* nº 10, pp. 9-31.

ADAMS, JON-K.

1985 Pragmatics and Fiction. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia.

ADORNO, T. W.

1970 Asthetische Teorie (Trad. esp.: Teoría estética, Madrid, Orbis)

AGUIAR E SILVA, V. M.

1972 Teoria da Literatura (Trad. esp.: Teoría de la literatura, Madrid, Gredos, 1972).

1980 Competencia lingüística y competencia literaria (Sobre la posibilidad de una Poética generativa), Madrid, Gredos.

AGUIRRE, G. A.

(1979) Las poéticas del siglo XX, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación (mimeografiado).

ALBADALEJO MAYORDOMO , T. y GARCÍA BERRIO, A.

1983 "La lingüística del texto", en Introducción a la Lingüística, Madrid, Alhambra, pp. 217-260.

ALBADALEJO MAYORDOMO T.,

1983 "Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual", en BERNÁRDEZ, E. (ed.), pp. 179-228.

1984 "La crítica lingüística", en AULLÓN DE HARO (1984), pp.141-200.

1986 "Sobre lingüística y texto literario", en Pasado, presente y futuro de la lingüística en España, Universidad de Valencia, A.E.S.L.A., pp. 33-46.

1989 "La semántica extensional en el análisis del texto narrativo", en Graciela Reyes (ed.) (1989), pp.185-202.

1993 Retórica, Madrid, Síntesis.

ALCÁZAR BRAVO, J.

1980 "La doble conformación de la sustancia en el lenguaje poético", en *Acta Poética*, vol. 2, pp. 139-159.

ALONSO, A.

1955 Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos.

ALONSO, D.

1962 Poesía española. Ensayo de Métodos y Límites Estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo. Madrid, Gredos.

1969 Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 3ª edic. (Orig. 1952).

1976 "Muerte y trasmuerte en la poesía de Antonio Machado", en Rocc., n º 5 y 6, pp. 11-24.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, A.

1963 La metáfora y el mito, Madrid, Taurus.

ARISTÓTELES

1971 Retórica, Edición de Antonio Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

(1974) Poética. Edición de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

ASENSI, M.

1987 Theoría de la lectura, Madrid, Hiperión.

1990 Teoría literaria y deconstrucción (ed.), Madrid, Arco.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

AULLÓN DE HARO, P. (ed.)

1984 Introducción a la crítica literaria actual, Madrid, Playor.

AUSTIN, J.L.

1972 Cómo hacer cosas con palabras, Barcelona, Paidós. (Edición original: How to do Things with Words, Cambridge, Harvard University Press, 2º edic. 1975).

BACHMANN, I.

1978 Frankfurter Vorlesungen (Trad. e*sp.*: Problemas de la literatura contemporánea, Madrid, Tecnos, 1990).

BÁEZ SAN JOSÉ, V. Y MORENO MARTÍNEZ, M.

1978 "Notas sobre la gramática del texto", en *Millars*, nº 5, Castellón, pp. 91-126.

BAJTIN, M.

(1929) Le marxisme et la philosophie du langage, Paris, Minuit, 1977.

1970 La poétique de Dostoïewsky, Paris, Seuil, 1970.

1976 El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, Buenos Aires, Nueva Visión.

1982 Estética de la creación verbal, México, Siglo XXI.

1987 La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Madrid, Alianza.

1989 Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus. "La palabra en la novela", pp. 77-236.

BAL, M.

1985 Teoría de la narrativa, Madrid, Cátedra.

BALAGUER,E.

1987 "Estudi preliminar" en Dinou poetes del seixanta, València, L'Estel/Tres i Quatre.

BALAKIAN, A.

1967 The symbolist movement (A critical appraisal), Random House, New York (Versión esp.: El movimiento simbolista, Madrid, Guadarrama, 1969).

BANFIELD, A.

1992 "Literary Pragmatics", en W. Bright (ed) International Encyclopedia of Linguistics, Oxford, Oxford University Press.

BANGE, P.

1992 Analyse conversationnelle et théories de l'action Paris, Hatier/ Didier.

BARTHES, R.

1964 Ensayos críticos, Barcelona, Seix-Barral, 1983.

1966a "La antigua retórica. Ayudamemoria", en Investigaciones retóricas, I, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

1966b "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications 68. Trad. española en (1974) "Introducción al análisis estructural del relato" en VV. AA. Introducción... (1970)

1970 S / Z, Paris, Seuil.

1972 El grado cero de la escritura (seguido de Nuevos Ensayos Críticos), Buenos Aires, Siglo XXI

1973 Le plaisir du texte, Paris, Seuil. Trad. esp. El placer del texto (seguido de Lección inaugural...), Buenos Aires, Siglo XXI, 1984.

1984 Le bruissement de la langue (Trad. esp.: El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura, Barcelona, Paidós, 1987).

BARTHES, R. ET ALII

1969 Literatura y sociedad (Problemas de metodología en sociología de la literatura), Barcelona, Ed. Martínez-Roca.

BAUM, R.

1987 Hochsprache Literatursprache Schriftsprache- Materialen zur Charakteristik von Kultusprachen (Trad. esp.: Lengua culta, lengua literaria, lengua escrita. Materiales para una caracterización de las lenguas de cultura, Barcelona, Alfa, 1989).

BEAUGRANDE, R.

1980 Text, Discourse and Process, London, Longmans.

1981 "Teoría lingüística y metateoría para una ciencia del texto" en E. BERNÁRDEZ (1987), pp. 35-94.

BÉGUIN, A.

1939 L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française (Trad. esp.: El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978, Primera reimpresión de la primera edición en español de 1954)

BENJAMIN, W.

1973 "El narrador", en Revista de Occidente, nº 129, Diciembre 1973, pp. 301-333.

BENITO DE LUCAS, J.

1981 Literatura de la postguerra: La poesía. Madrid, Ed. Cincel.

BENVENISTE, E.

1966 Problèmes de Linguistique Générale I (Trad. esp.: Problemas de lingüística general I, México, Siglo XXI, 1986, 13ª edic.).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1977 Problèmes de Linguistique Générale II (Trad. esp.:Problemas de lingüística general II, México, Siglo XXI, 1987, 7ª edic.).

BERNÁRDEZ, E.

1982 Introducción a la Lingüística del Texto. Madrid, Espasa-Calpe.

1995 Teoría y epistemología del texto, Madrid, Cátedra.

BERNÁRDEZ, E. (ed.)

1987 Lingüística del Texto, Madrid, Arco.

BERRENDONNER, A.

1981 Éléments de pragmatique linguistique, Paris, Minuit.

BETTETINI, G.

1987 "El giro pragmático en las semióticas de la representación", en GARRIDO GALLARDO (1987), pp. 155-169.

BEUCHOT, M.

1980 "Análisis semiótico de la metáfora", en *Acta Poética*, vol. 2, pp. 113-126.

BIALOSTOCKI, J.

1986 "El contrato social del arte" en *Criterios, n*º 13-20, pp. 33-59.

BLOOM, H.

1975 A Map of Misreading, Oxford University Press.

1982 The breaking of the Vessels, The University Chicago Press (Versión española: Los vasos rotos, México, Fondo de Cultura Económica, 1986).

1988 "Els conceptes freudians de defensa i voluntat poètica", *Daina*, nº 5, València, Novembre 1988, pp. 9-29.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1991 Ruin the sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the present, Harvard University Press (Versión española: Poesía y creencia, Madrid, Cátedra, 1991)

1994 The Western Canon. The Books and School of the Ages, Harcourt Brace & Co, New York (Versión española: El canon occidental, Barcelona, Anagrama, 1995).

BOBES NAVES, M.C.

1973 La semiótica como teoría lingüística, Madrid, Gredos.

1985 Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta", Madrid, Gredos.

1989 La Semiología, Madrid, Síntesis.

1994 "La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria", pp. 19-46, en VV. AA. (1994)

BOBES NAVES, M.C. ET ALII

1995 Historia de la teoría literaria. I. La Antigüedad Grecolatina. Madrid, Gredos.

BOOTH, W.C.

1961 The Rhetoric of Fiction. (Trad. esp. La retórica de la ficción, Barcelona, Bosch, 1978).

1974 A Rhetoric of Irony. (Trad. esp. Retórica de la ironía, Madrid, Taurus, 1986).

BOSQUE, I.

1979 "En torno a la llamada 'poética generativa'", en *1616*, Anuario de la S.E.L.G.C., Madrid, 1981.

BOUSOÑO, C.

1970 Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 2 vol, 5ª edición muy aumentada.

1977 La poesía de Vicente Aleixandre, 3ª edición muy aumentada, Madrid, Gredos.

1979a Superrealismo poético y simbolización, Madrid, Gredos.

1979b "La poesía de Guillermo Carnero", estudio preliminar a CARNERO, G.: Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977), Madrid, Hiperión.

1981a El irracionalismo poético (El símbolo), Madrid, Gredos, 2ª edic. revisada.

1981b Épocas literarias y evolución, Madrid, Gredos, 2 vol.

1984 Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción. Barcelona, Ediciones Júcar.

BRANDT, P.-A.

1976 Sémiotique: sémantique et symbolique", en VV.AA. (1976) Structures..., pp. 144-172.

BREMOND, C.

1970 "El rol del influenciador", en Investigaciones Retóricas, II, pp. 93-105.

1987 "Sobre la noción de motivo en el relato" en VV.AA. (1987), pp. 115-124.

BRENNER, M. (Ed.)

1980 The Structure of Action, Oxford, Blackwell.

BUBNOVA, T.

1982 "El texto literario, producto de interacción verbal", en *Acta Poética* 4/5, pp. 215-234.

BROOKE-ROSE, C.

1981 "Historical genres/theoretical genres: Todorov on the fantastic" (Trad. esp.: "Géneros históricos/ Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov", en GARRIDO GALLARDO (ed.), (1988), pp. 49-72.

BÜHLER, K.

1965 Sprachtheorie (Trad. esp. Teoría del lenguaje, Madrid, Alianza, 1979.)

BÜRGER, P.

1974 Theorie der Avantgarde. (Trad. esp. Teoría de la vanguardia, Barcelona, Península, 1987)

1977 "Problemas de investigación de la recepción", en J.A. MAYORAL (ed.), pp.177-211.

1986 "Contribución a la crítica de la interpretación", en *Criterios* 13-20, pp. 172-184.

BUXÓ, J. P.

1981 "La estructura del texto semiológico", en *Acta Poética*, vol. 3, pp. 37-56.

1983 "Las articulaciones semánticas del texto literario", en *Acta Poética*, vol. 4/5, pp. 53-76.

CABANILLES, A.

1989 La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma. Anejo *Millars*-Filología, Col·legi Universitari de Castelló, Castelló.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CABRÉ I CASTELLVÍ, M. T.

1986 "L'anàlisi del discurs, entre la confusió i la polèmica", en Llengua i Literatura, nº 1, 1986, pp. 281-304.

CÁCERES SÁNCHEZ, M.

1989 "Notas acerca de los sujetos de la comunicación literaria", *Discurso* 3/4, pp. 29-41.

CALLES, J. Mª.

1991a "Una nueva sentimentalidad en la poesía española contemporánea" en *España Contemporánea*, tomo IV, nº 1, Ohio University, pp. 85-96.

1991b "La estética de la recepción y el nuevo concepto de lector" en Miscel·lània Homenatge Enrique García Díez, Universitat de València / Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, pp. 561-567.

1992 "Bajtin en la Lingüística Textual", en Ribalta, Semestral nº 5, pp. 63-70.

1994 "Acerca de la ruptura generacional en la poesía española contemporánea", en *Ribalta*, Semestral nº 7, pp. 7-19.

1994b "La poesía española en 1992". En *diablotexto* (1994), Departamento de Filología Española, Universitat de València, pp. 221-226.

CANO BALLESTA, J.

1972 La poesía española entre pureza y revolución, Madrid, Gredos.

CAÑAS, D.

1984 Poesía y percepción, Madrid, Hiperión.

CARCHIA, G.

1983 "Elogio de la apariencia" en Vattimo / Rovatti (eds.), pp. 115-127.

CARNERO, G.

1975 "La poesía de Miguel Fernández", *Las Provincias*, Valencia (26-10-1975).

1978 "Poesía de posguerra en lengua castellana", *Poesía*, nº 2, agosto-septiembre, Madrid.

1983 "La corte de los poetas: los últimos veinte años de poesía española en castellano", *Revista de Occidente*, 23.

1995 (Coordinador) Historia de la literatura española. Siglo XVIII, Madrid, Espasa Calpe, 2 vol.

CARREÑO, A.

1981 La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea, Madrid, Gredos.

CASETTI, F.

1977 Semiótica (Trad. esp.: Introducción a la semiótica, Barcelona, Fontanella, 1980).

CASSANY, D.

1990 "Enfoques didácticos para la enseñanza de la expresión escrita", en Comunicación, lenguaje y educación, nº 6, pp. 63-80.

1994 (et alii) Ensenyar llengua, Editorial Graó, Barcelona.

CASTAGNINO, R.H.

1967 El concepto 'literatura', Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

CASTILLA DEL PINO, C.

1984 "El Psicoanálisis y el universo literario", pp. 251-345; en P. AULLÓN DE HARO (ed.) (1984).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CAVALLO, S.

1987 La poética de José Hierro, Madrid, Taurus.

CERVONI, J.

1987 L'énonciation, Paris, Presses Universitaires de France.

COHEN, J.

1966 Structure du langage poétique. (Trad. esp.: Estructura del lenguaje poético. Madrid, Gredos, 1970)

1970 "Teoría de la figura", en Investigaciones Retóricas, II.

1979 Le haut langage. Théorie de la poéticité. (Trad. esp.: El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad. Madrid, Gredos, 1982)

COMPANY, J. M.

1986 La realidad como sospecha. Valencia, Eutopías, 1986

CORTI, M.

1976 Principi della comunicazione letterarie. Introduzione alla semiotica della letteratura, Milan, Bompiani.

CORTINA, A.

1985 Crítica y Utopía: la escuela de Frankfurt, Madrid, Cincel.

COSERIU, E.

1955 "Determinación y entorno" (en Teoría del lenguaje y lingüística general, 2ª edic., Madrid, Gredos, 1967)

1967 Teoría del lenguaje y lingüística general, Madrid, Gredos, 2ª edición.

1968 "Tesis sobre el tema 'Lenguaje y poesía'" (en El hombre y su lenguaje, Madrid, Gredos, 1977, pp. 201-207).

1986 Introducción a la lingüística, Madrid, Gredos.

COSTE, D.

1985 "Liricidad, Ausencia, Presencia" en NOESIS, Otoño-Invierno 1985, pp. 89-99.

COURTÉS, J.

1991 Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation, Hachette (Versión esp: Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación, Madrid, Gredos, 1997).

CROCE, B.

1902 Estética como ciencia de la expresión.

CUESTA ABAD, J. M.

1991 Teoría hermeneútica y literatura (El sujeto del texto), Madrid, Visor.

1995 Ficciones de una crisis (Poética e interpretación en Borges), Madrid, Gredos.

CULLER, J.

1975 Structuralist poetics (Versión esp.: La poética estructuralista, Barcelona, Anagrama, 1978).

(1983) Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo. Madrid, Cátedra, 1984.

CURTIUS, E. R.

1948 Europaische Literatur und lateinisches Mittelder (versión española: Literatura europea y Edad Media latina, Madrid, F.C.E., 2 vol., 1955).

1989 Kritische Essays zur europaïschen Literatur (versión española: Ensayos críticos sobre la literatura europea, Madrid, Visor).

CRUZ RODRÍGUEZ, M.

1986 La narratividad: la nueva síntesis, Madrid, Nexos.

CHATMAN, S.

1974 "La struttura della comunicazione letteraria",en *Strumenti Critici* (Revista quadrimestrale di cultura e critia letteraria, febbraio 1974, fascicolo 1, pp. 1-39.

1978 Narrative Structure in Fiction and Film, Cornell University (Versión esp.: Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine, Madrid, Taurus, 1990).

CHICO RICO, F.

1988 Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo. Alicante, Universidad de Alicante.

CHICHARRO CHAMORRO, A.

1995 "Estética y teoría de la literatura", en J. VALLES/ J . HERAS/ Mª.I. NAVAS (1995), pp. 37-45.

DADAMIAN, G. G. / DONDUREL D.B.

1986 "Una tentativa de construir teóricamente tipos de percepción y comprensión de las artes plásticas por el espectador", en *Criterios*, nº 13-20, 1986, pp. 60-82.

DEBICKI, P.

1968 Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación 1924-25, Madrid, Gredos.

1975 La poesía de Jorge Guillén, Madrid, Gredos.

1986 Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971, Madrid, Júcar.

DE MAN, P.

1983 "The Retoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau" (Trad. esp. : "Retórica de la ceguera: Derrida, lector de Rousseau" en ASENSI (1990), pp.171-216.

1986 The Resistante to Theory (Trad. esp.: La resistencia a la teoría, Madrid, Visor, 1990).

1990 Alegorías de la lectura. Barcelona, Lumen.

DERRIDA, J.

1985 "Ulysse gramophone: le oui-dire de Joyce", (Trad. esp.: "Ulises gramófono: el oui-dire de Joyce", en ASENSI (1990), pp.81-134.

DESCOMBES, V.

1979 La même et l'autre (Trad. esp.: Lo mismo y lo otro, Madrid, Cátedra, Col. Teorema, 1982)

DÍEZ BORQUE, J. Mª. (Coordinador)

1985 Métodos de estudio de la obra literaria, Madrid, Taurus.

DI GIROLAMO, C.

1982 Teoría crítica de la literatura. Barcelona, Crítica.

DIJK, T. A. Van

1972 "Aspectos de una teoría generativa del texto poético", en GREIMAS, A. et alii (1976), pp. 239-270.

1976 (ed.) Pragmatics of Language and Literature, Amsterdam / Oxford/ New York/ Holland -American Elsevier.

1977a Text and Context (Trad. esp.: Texto y contexto, Madrid, Cátedra, 1980)

1977b "The Pragmactics of Literary Communication" (Trad. esp.: "Pragmática de la comunicación lírica", en MAYORAL, J.A. (ed.), pp. 171-194).

1979 Tekstwetenschap. Eeen interdisciplinaire inteiding (Trad. esp.: La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario, Barcelona, Paidós, 1983).

1980 "El procesamiento cognoscitivo del discurso literario", en *Acta Poética*, vol. 2, pp. 3-26.

DOLEZEL, L.

1985 "Pour une Typologie des mondes fictionnels", en H. PARRET / H.G. RUPRECHT (ed.): Exigences et perspectives de la sémiotique (Recueil d'Hommage pour A. J. Greimas), Amsterdam, Benjamins, pp. 7-23)

1988 "Mimesis and Possible Worlds" en Poetics Today, 9 , 3, pp. 475-496.

1990 Poetica Occidentale, Torino, Einaudi.

DOMÍNGUEZ CAPARROS, J.

1981 "Literatura y actos de lenguaje", en *Anuario de Letras*, 19, pp. 89-132; ahora en MAYORAL, J.A. (ed.), pp.83-121.

1987 "Nota sobre géneros y comunicación literaria", pp. 335- 346, en E.P.O.S. (Revista de Filología de la U.N.E.D.), Vol. III, Madrid.

DOMÍNGUEZ REY, A.

1987a El signo poético, Madrid, Playor.

1987b Novema *Versus* Provema (Pautas líricas del 60), Madrid, Torre Manrique.

DUBOIS, J. et alii

1970a Réthorique générale (Trad. esp.: Retórica General, Barcelona, Paidós, 1987).

1970b "Retóricas particulares" en Investigaciones Retóricas II, pp. 107-154.

1973 Dictionnaire de Linguistique. (Trad. esp.: Diccionario de lingüística, Madrid, Alianza Editorial, 1983).

DUCROT, O.

1972 Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique (Trad. esp.: Decir y no decir. Principios de semántica lingüística, Barcelona, Anagrama, 1982).

1984 Le dire et le dit (Trad. esp.: El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación, Barcelona, Paidós, 1986).

DUCROT, O. / TODOROV, T.

1972 Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (Trad. esp.: Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972).

EAGLETON, T.

1983 Literary Theory, An Introduction , Basil Blackwell Publishers Limited, Oxford (Versión esp.: Una introducción a la teoría literaria, México, Fondo de Cultura Económica, 1988)

ECO, U.

1962 Opera aperta (Trad. esp.: Obra abierta, de la 2ª ampliada de 1967, Barcelona, Ariel, 1979).

1965 Apocalittici e integrati, Ed. Valentino Bompiani (Versión esp. : Apocalípticos e integrados, Barcelona, Lumen 1968).

1968 La struttura assente (Trad. esp.: La estructura ausente. Introducción a la semiótica, Barcelona, Lumen, 1981)

1976a A Theory of semiotics (Trad. esp.: Tratado de semiótica general, 4ª edic., Barcelona, Lumen, 1988).

1976b "Codice", pp. 1-38, en *Versus* Nº 14, agosto, Quaderni di Studi semiotici diretti da Umberto Eco, Milano, Bompiani.

1978 "Possible Worlds and Text Pragmatics: 'Un drame bien parisien'" pp. 5-7, en *Versus* 19/20.

1979 Lector in fabula (Trad. esp.: Lector in fabula, Barcelona, Lumen, 1981).

(1986) Semiologia quotidiana (Versión esp.: La estrategia de la ilusión, Barcelona, Lumen).

1988 Semiotica e filosofia dil linguaggio , Giulio Einaudi editore, (Trad. Catalán: Semiòtica i filosofia, Barcelona, Laia, 1988).

1988b "El Antiporfirio" en Vattimo / Rovatti (eds.), pp. 76-114.

1989 "En torno al texto" en *El Urogallo*, Diciembre 1989, nº 43, Diciembre 1989, pp. 44-46.

1994 Six Walks in the Fictionnal Woods, Cambridge, Harvard University Press (Versión esp.: Seis paseos por los bosques narrativos, Barcelona, Lumen, 1996).

ELIOT, T. S.

(1962) Notes towards the definition of culture (Trad. esp.: Notas para la definición de la cultura, Barcelona, Bruguera, 1984)

ELLIS, J. M.

1974 The Theory of Literary Criticism (Versión esp.: Teoría de la crítica literaria, Madrid, Taurus, 1988).

ENKVIST, N.E.

1987 "Text strategies; single, dual, multiple", en Steele & Threadgold (eds.), vol. II, pp. 203.212.

ENZENSBERG, CH.

1977 Literatur und Interesse (Band 1: Theorie), München-Wien, Hanser.

1977a Literatur und Interesse (Band 2: Beispiele), München-Wien, Hanser.

ESCARPIT, R.

1971 Sociologie de la littérature, Presses Universitaires de France (Existe versión española: Sociología de la literatura, Barcelona, Oikos-tau, 1971).

FERRARIS, M.

1987 "Jacques Derrida. Decostruzione e Scienze dello Spirito", (Trad. esp. : "Jacques Derrida. Deconstrucción y ciencias del espíritu", en ASENSI (1990).

FERRER, T. / OLEZA, J.

1991 "La teoría literaria y la historia en el siglo XX", en Miscel·lània Homenatge Enrique García Díez, Universitat de València / Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, pp. 567-580.

FISCHER, E.

(1967) The necessity of Art (Trad. esp.: La necesidad del Arte, Barcelona, Península, 1985).

FISH, S.

1979 "La literatura en el lector: estilística 'afectiva'" en R. WARNING (ed.), pp. 111-131.

FISHMAN, J.

1972 The Sociology of Language (Trad. esp.: Sociología del lenguaje, Madrid, Cátedra, 1979).

FOKKEMA, D.W./ IBSCH, E.

1977 Theories of Literature in the Twentieh Century.Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics (Trad. esp.: Teorías de la literatura del siglo XX, Madrid, Cátedra, 1981).

FONTANIER, P.

1968 Les figures du discours. ("Introducción" de Gérard Genette), Paris, Flammarion.

FOUCAULT, M.

1983 L'ordre du discours (Trad. esp.: El orden del discurso, Barcelona, Tusquets, 1983)

FOWLER, A.

1979 "Genre and the Literary Canon" (Trad. esp.: "Género y canon literario", en GARRIDO GALLARDO (1988), pp. 95-127).

FOWLER, R.

1974 "La estructura de la crítica y el lenguaje de la poesía", en BRADBURY, M. / PALMER, D. Crítica contemporánea, Madrid, Cátedra, pp. 209-236).

1988 Literature as social discourse (Trad. esp.: La literatura como discurso social, Alcoy, Marfil, 1988).

FOWLER, R. ET ALII

1979 Language and Control, Routledge & Kegan Paul, London (Trad. esp.: Lenguaje y control, México, F.C.E., 1983).

FRIEDMAN, N.

1967 "Point of view in Fiction: The Developement of a Critical Concept", en Stevick, P. (ed.), The theory of the Novel, New York, The Free Press, pp. 108-138.

FRYE, N.

1973 Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton, The University of Princenton Press.

GADAMER, H. G.

1975 Wahrheit und Methode (Versión española: Verdad y método, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1984)

1979 "Historia de efectos y aplicación", en R. WARNING (ed.), pp. 81-88.

GARCÍA BERRIO, A.

1977 "Ideas lingüísticas en las paráfrasis renacentistas de Horacio. Estructura del significante y significado literarios (1)", en VV.AA., Homenaje el profesor Muñoz Cortés, pp. 181-201.

1979 "Lingüística, Literariedad/ Poeticidad (Gramática/ Pragmática /Texto), pp. 19-75, en *1616*, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*.

1981 "Tradición tópica y complejidad textual", en *Acta Poética*, vol.3, pp. 83-104.

1984 "Más allá de los ismos: sobre la imprescindible globalidad crítica", en P. AULLÓN DE HARO (ed.) (1984).

1989 Teoría de la literatura, Madrid, Cátedra.

GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M. T.

1988 La Poética: Tradición y modernidad. Madrid, Síntesis.

GARCÍA BERRIO, A. Y HUERTA CALVO, J.

1995 Los géneros literarios: sistema e historia, Madrid, Cátedra.

GARCÍA DE LA CONCHA, V.

1973 La poesía española de posguerra (Teoría e historia e de sus movimientos), Madrid, Prensa Española.

1987 La poesía española de 1935 a 1975: vol. I, De la preguerra a los años oscuros (1935-1944); y vol. II, De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950). Madrid, Cátedra, 1987.

GARCÍA MARTÍN, J.L.

1980 Las voces y los ecos. Madrid, Júcar.

1986 La segunda generación poética de posguerra. Badajoz, Diputación Provincial.

1988 La generación de los ochenta. Valencia, Mestral libros.

1990 Díptico pessoano (Fernando Pessoa y Miguel de Unamuno: las razones de un desencuentro), Mérida, Editora Regional de Extremadura.

GARCÍA MONTERO, L.

1987 Poesía, cuartel de invierno, Granada, Diputación Provincial de Granada.

1988 "Presentación de un Diario de Trabajo", en C. Barral, Diario de Metropolitano, Col. Maillot Amarillo, Diputación Provincial. Granada, pp.11-33.

GARCÍA TORTOSA, F.

1987 "El análisis literario como acto de recreación" en Stylistics, pp. 31-39.

GARRIDO GALLARDO, M. A. (ed.)

1988 Teoría de los géneros literarios, Madrid, Arco.

GARRIDO GALLARDO, M. A.

1994 "Géneros literarios", pp. 165-189, en VV.AA. (1994).

GARRONI ET ALII

1970 Lingüística formal y crítica literaria, Madrid, Visor.

GASCHÉ, R.

1979 "Deconstruction as Criticism" (Trad. esp.: "La deconstrucción como crítica" en Asensi (1990), pp. 253-305.

GENETTE, G.

1966 Figures, Editions du Seuil, Paris (Trad. esp.: Figuras. Retórica y estructuralismo, Córdoba (Argentina), Nagelkop, 1970).

1966b "Frontières du récit" en VV.AA., Analyse...

1970 "La retórica restringida", en Investigaciones Retóricas II, pp. 203-222.

1972 Figures III, Éditions du Seuil, Paris.

1977 "Genres, types, modes", Poétique, nº 32, pp. 389-421 (Trad. esp.: "Géneros, tipos, modos", en Garrido Gallardo (1988), pp. 183-233).

1982 Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, Seuil.

1983 Nouveau discours du récit, Paris, Seuil.

1987 Seuils, Ed. du Seuil, Paris.

1993 Fiction et diction (Trad. esp.: Ficción y Dicción, Barcelona, Lumen).

GERMAIN, C.

1981 La sémantique fonctionnelle, Presses Universitaires de France, Paris. (Versión española: La semántica funcional, Madrid, Gredos, 1986).

GODZICH, W.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1985 "The semiotics of semiotics", en R. JARA (ed.) (1985), pp. 139-175.

GÓMEZ, F. V.

1987 "Poética del proceso discursivo: Mijail M. Bajtin", pp. 347-356, en E.P.O.S. (Revista de Filolofía de la U.N.E.D.), vol. III, Madrid.

GÓMEZ LARA, M. J.

1987 "Teoría del acto de habla y poesía narrativa anglosajona", en GÓMEZ LARA / PRIETO PABLOS (1987), pp. 73-87.

GÓMEZ LARA, M.J./ PRIETO PABLOS, J.A.(ed)

1987 Stylistics (I Semana de estudios estilísticos), Sevilla, Alfar, 1987.

GÓMEZ MORIANA, A.

1981 "Especifidad del texto vs. Vocación universal de la literatura", en *Acta Poética*, vol. 3, pp.207-228.

GÓMEZ REDONDO, F.

1994 El lenguaje literario. Teoría y práctica, Madrid, EDAF.

GONZÁLEZ, A.

1987 "Introducción" a Artes Poéticas de Horacio y Aristóteles, Madrid, Taurus.

GONZÁLEZ, C.

1980 "De la semiología al análisis del discurso", en *Acta Poética*, vol. 2, pp. 73-114.

1981 "Algunas consideraciones sobre la expresión Discurso Literario", en *Acta Poética*, vol.3, pp.163-180.

GONZÁLEZ, J.M.

1982 Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960), Madrid, Edi-6.

GONZÁLEZ MUELA, J.

1976 Gramática de la poesía, Editorial Planeta / Universidad Bryn Mawr College, Barcelona.

GONZÁLEZ REQUENA, J.

1987 "Enunciación, punto de vista, sujeto", en Contracampo, nº 42, Verano -Otoño, pp. 6-41.

1988 El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad, Madrid, Cátedra.

GREIMAS, A. J.

1966 Sémantique structurelle. Recherche de méthode (Trad esp.: Semántica estructural. Investigación metodológica, Madrid, Gredos, 1971).

1982 Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Madrid, Gredos.

GREIMAS, A. J. et alii

1976 Essais de sémiotique poétique (Trad. esp.: Ensayos de semiótica poética, Barcelona, Planeta).

GREIMAS, A.J. / COURTÉS, J.

1979 Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (Trad. esp.: Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Madrid, Gredos, 1982)

GRICE, H. P.

1975 "Logic and conversation", en COLE P. / MORGAN J., (ed.): Syntax and Semantics-3: Speech Acts. New York, Academic Press.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1978 "Further notes on logic and conversation" en COLE P. (Comp.): Syntax and Semantics-9: Pragmatics. New York, Academic Press.

1981 "Presupposition and conversational implicature", en COLE P. (Comp.), Radical Pragmatics. New York, Academic Press.

GROUPE μ (J. DUBOIS, F. EDELINE, J.-M. KLINKERBERG, PH. MINGUET)

1976 "Isotopie et allotopie: le fonctionement rhétorique du texte", pp. 41-65, en *Versus,* 14.

1982 Réthorique générale, Paris, Seuil (Versión esp.: Retórica general, Barcelona, Paidós, 1987)

GUILLÉN, C.

1989 Teorías de la historia literaria, Madrid, Espasa-Calpe.

GUIRAUD, P.

1971 La sémiologie (Trad. esp.: La semiología, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972).

1976 "Las funciones secundarias del lenguaje" en TLE.Tratado del lenguaje, nº 3, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 107-175,

GUMBRECHT, H. U.

1975 "Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie" (Trad. esp. corregida: "Consecuencias de la Estética de la Recepción...", en MAYORAL, J.A. (1987), pp.145-175).

1979 "Persuader ceux qui pensent comme vous", *Poétique*, 39, pp. 363-384.

HABERMAS, J.

1972 Zwischen Kunst und Politik, Eine Auseinandersetzung mit Walter Benjamin" (Trad. esp.: "Entre arte y política: un careo con Walter Benjamin", en Rocc., nº 129, diciembre 1973, pp. 334-351).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1985 Der Philosophische Diskurs der Moderne, Shurkamp Verlag, Frankfurt am Main (Versión esp.: El discurso filosófico de la Modernidad, Madrid, Taurus, 1989).

HALLIDAY, M.A.K.

1970 "Language structure and language function", en J. LYONS New Horizons in Linguistics (Trad. esp.: "Estructura y función del lenguaje", Nuevos horizontes en la lingüística, Madrid, Alianza, 1975).

1978 Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning (Trad. esp.: El lenguaje como semiótica social, México, F.C.E., 1982).

HAMBURGER, K.

1977 Die Logik der Dichtung (Trad. fr.: Logique des genres littéraires. Paris, Ed. du Seuil, 1986). Existe ahora traducción al español, sin el aparato crítico de notas de la versión francesa, ni la introducción a cargo de G. Genette: (1995) La lógica de la literatura, Madrid, Visor.

HARSAW, B.

1984 "Fictionality and Fields of Reference. Remarks of a Theorethical Framework", en Poetics Today, 5, 2, 227-251.

HARTMAN, G. H.

1975 "The Fate of Reading" (Trad. esp.: "El destino de la lectura", en Asensi (1990), pp. 216-249).

1992 Lectura y creación, Madrid, Tecnos.

HAUSER, A.

1974 The social history of art (Trad. esp. : Historia social de la literatura y del arte,Vol. I, II y III, Madrid, Guadarrama, 1974)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

HERNADI, P.

1978a Teoría de los géneros literarios, Barcelona, Bosch.

1978b "Order without Borders: Recent genre theory in the English-speaking countries" (Trad. esp.: "Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa", en GARRIDO GALLARDO (ed.), pp. 73-94).

HIERRO S. PESCADOR, J.

1986 Principios de Filosofía del Lenguaje, Madrid, Alianza Editorial.

HINTIKKA, J.

1978 "Degrees and Dimensions of Intentionality", pp. 73-76, en *VERSUS* 19/20.

HJELMSLEV, L.

1943 Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse (Trad. esp.: Prolegómenos a una teoría del lenguaje, Madrid, Gredos, 1971).

1971 Sproget (Trad. esp.: El lenguaje, Madrid, Gredos, 1971).

HOHENDAHL, PETER U.

1974 "Zur Lage der Rezeptionsforschung" (Trad. esp.: "Sobre el estado de la investigación de la recepción" en MAYORAL (1987b), pp. 31-37.

HUERTA CALVO, J.

1984 "La crítica de los géneros literarios", en AULLÓN DE HARO (ed.) (1984), pp. 83-139.

IGLESIAS SANTOS, M.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1992 "Hacia la construcción de una teoría empírica y social de la literatura", *Insula*, nº. 547-548, p.11.

ISENBERG, H.

1978 "Probleme der Texttypologie. Variation un Determination von Texttypen" (Trad. esp. refundida y ampliada de H. ISENBERG (1978): "Cuestiones fundamentales de tipología textual" en BERNÁRDEZ, E. (ed.), pp.95-129, 1987).

INGARDEN, R.

1979 "Concreción y reconstrucción", en R. WARNING (ed.), pp. 35-53.

ISER, W.

1972 "The Reading Process: A Phenomenological Approach" (Trad. esp.: "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en MAYORAL, J.A. (ed.), pp. 215-243).

1975 "La realidad de la ficción" en R.WARNING (ed.) {1979}, pp. 165-195.

1976 Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung (Trad. esp.: El acto de leer. Teoría del efecto estético, Madrid, Taurus, 1987).

1979a "La estructura apelativa de los textos" en R. WARNING (ed.), pp. 133-164.

1979b "El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding", en R. WARNING (ed.), pp. 277-296.

1979c "Oposición y casuística. El papel del lector en *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot, en R. WARNING (ed.), pp. 297-313.

JAKOBSON, R.

1974 Essais de linguistique générale, Paris, Minuit (Ensayos de lingüística general), Barcelona, Seix-Barral, 1975.

1983 Lingüística y poética, Madrid, Cátedra.

JAMESON, F.

1981 The political unconscius. Narrative as a socially simbolic act, Ithaca, Cornell University Press, (Trad. Esp.: Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto social simbólico, Madrid, Visor, 1989.)

1984 Postmodernism of the Cultural Logic of Late Capitalism (Trad. esp. : El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Barcelona, Paidós, 1991)

JARA, R. (ed.)

1985 Semiótica y Discurso, *Eutopías*, Vol. l, nº 3, Valencia.

JAUSS, H. R.

1970 Literaturgeschichte als Provokation (Trad. esp.: La literatura como provocación, Barcelona, Península, 1976).

1974 "Continuación del diálogo entre la estética de la recepción 'burguesa' y 'materialista'", en R. WARNING (ed.), pp. 209-235.

1975 "Des Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur" (Trad. esp.: "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en MAYORAL (1987b), pp. 59-85.

1977 Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik (Trad. esp. Experiencia estética y hermenéutica literaria, Madrid, Taurus, 1986).

1979 "'La douceur du foyer'. La lírica en 1857 como ejemplo de transmisión de normas sociales", en R. WARNING (ed.), pp. 251-275.

JIMÉNEZ, J. O.

1972 Diez años de poesía española, Madrid, Ínsula.

1973 "Poesía de hoy: España, Hispanoamérica, modernidad", en Rocc, nº. 123, Junio 1973, pp. 251-289.

JIMÉNEZ JULIÁ, T.

1986 Aproximaciones al estudio de las funciones informativas, Málaga, Librería Ágora.

JOLY, A.

1987 Essais de systematique énonciative, Presses Universitaires de Lille.

KAYSER, W.

1948 Das Sprachliche Kunstwerk. Eine Einfürung in dieLitereturwisenschaft (Trad. esp.: Interpretación y análisis de la obra literaria, 4ª edic., Madrid, Gredos, 1968).

KLINKENBERG, J. M.

1981 "El análisis retórico. Contribución a la poética", en *Acta Poética*, vol. 3, pp. 57-82.

KRAUSS, W.

1982 "Apuntes sobre teoría de los géneros" en BUSTOS TOVAR (ed.) Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas, Salamanca, pp. 79-89.

KRIEGER, M.

(1976) A Theory of Criticism (Trad. esp.: Teoría de la Crítica, Madrid, Visor, 1992).

KRISTEVA, J.

1969 Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse (Trad.esp.: Semiótica, 2 vol., Madrid, Fundamentos, 1978).

1974 La révolution du langage poétique, Paris, Seuil.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1976 "Semanálisis y producción de sentido", en GREIMAS et alii (1976), pp. 273-306.

KUENTZ, P.

1970 "Lo retórico o la puesta al margen", en Investigaciones Retóricas, II, pp. 183-202.

KUHN, T.S.

1962 The Structure of Scientific Revolutions (Trad. esp.: La estructura de las revoluciones científicas, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1975)

LAFERRIÈRE, D.

1976 "The Subject and Discrepant Use of the Category of Person", pp. 93-104, en *Versus, nº* 14/4, Milano, Bompiani.

LAGO, A. Dal

1983 "La ética de la debilidad. Simone Weil y el nihilismo" en VATTIMO / ROVATTI (eds.), pp. 128-168.

LÁZARO CARRETER, F.

1953 Diccionario de términos filológicos, 3ª edic., Madrid, Gredos.

1976 Estudios de Poética, Madrid, Taurus.

1980 Estudios de Lingüística, Barcelona, Crítica, 2ª edic.

1987 "El poema lírico como signo", en VV.AA. La crisis..., pp. 79-97.

1987b "La literatura como fenómeno comunicativo", en MAYORAL (ed.), 1987a, pp. 151-170.

1990 De poética y poéticas, Madrid, Cátedra.

LEECH. G.

1966 "Linguistics and the figures of Rhetoric", en FOWLER, R. (Ed.), pp. 135-156.

1983 Principles of Pragmatics, London, Penguin.

LEJEUNE, PH.

1975 Le pacte autobiographique, Paris, Seuil.

LENTRICCIA, F.

(1980) Después de la "Nueva Crítica", Madrid, Visor, 1990.

LEVIN, S.R.

1974 Linguistic Structures in Poetry (Trad. esp.: Estructuras lingüísticas en la poesía, Madrid, Cátedra.

1976 "Concerning what Kind of Speech Act a poem is" (Trad. esp.: "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema", en MAYORAL, J.A. (ed.), 1987a, pp. 59-82).

LÉVINE, I.I.

1976 "Le statut communicatif du poème lyrique", en Travaux sur les systèmes de signes, École de Tartu, Bruxelles Ed. Complexe, pp. 205-212. Versión española en LEVIN I. I. :"La lírica desde el punto de vista comunicativo", pp. 101-119, en VV.AA. *Criterios* 13-20 (1986).

LEVINSON, S.C.

1983 Pragmatics, Cambridge University Press (Trad. esp. : Pragmática, Barcelona, Teide, 1989)

LEWANDOVSKI, T.

1982 Linguistisches Wörterburg (Trad. esp.: Diccionario de Lingüística, Madrid, Cátedra).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

LEWIS, T.

1985 "El acto referencial", en R. JARA (ed.), pp. 177-202.

LIRA CORONADO, S. R.

1986 "Las dificultades de la semiótica literaria", pp. 319-338, en Investigaciones Semióticas I, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

LÓPEZ CASANOVA, A. / ALONSO, E.

1982 Poesía y Novela. Teoría, método de análisis y práctica textual, Valencia, Bello.

LÓPEZ CASANOVA, A.

1977 "Poética de Miguel Fernández", *La Estafeta Literaria*, nº 615, pp. 2877-2878.

1979 "Memorial de una muerte", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 347, pp. 473-476.

1981 "El lenguaje poético de Miguel Hernández (1930-1934): función estilística de los sistemas correlativos", en *Millars*-Filología, VII, Colegio Universitario de Castellón, 1981, pp. 43-73.

1989 Estructuras correlativas y función estilística. Análisis de conjuntos semejantes en la poesía de Rosalía de Castro, Antonio Machado y Miguel Hernández, Col·legi Universitari de Castelló-Universitat de València.

1991 La poesía romántica, Madrid, Anaya.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1992 Lenguaje de la poesía y figuras gramaticales. Sobre los conjuntos semejantes en el sistema estilístico de Vicente Aleixandre, Castelló, Universitat Jaume I (Castelló).

1994 El texto poético. Teoría y metodología, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, Biblioteca Filológica.

1997 "Comentario literario (de un texto poético") en M. T. ECHENIQUE ET ALII, El análisis textual, Salamanca, Ediciones Colegio de España, pp. 29-75.

LÓPEZ EIRE, A.

1980 Orígenes de la poética, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca.

LÓPEZ GARCÍA, A.

1980 Para una gramática liminar, Madrid, Cátedra.

1981 "Algunas consideraciones sobre los tropos y figuras", en MELERO et alii: Lecciones de retórica y métrica.

1985 "Retórica y Lingüística: una fundamentación lingüística en el sistema retórico tradicional", en J. Mª DÍEZ BORQUE (coord.) (1985), pp. 601-654.

1989 Fundamentos de lingüística perceptiva, Madrid, Gredos.

LÓPEZ GRIGERA, L.

1989 "La retórica como código de producción y de análisis literario", en G. REYES (ed.) (1989), pp. 135-166.

LOTMAN, Y.

(1967) "El problema de una tipología de la cultura", en F. ROSSI-LANDI ET ALII, 1973, pp. 71-86.

1970 Struktura judozhestuennogo texsta (Trad. esp.: La estructura del texto artístico, Madrid, Itsmo, 1978).

1996 La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto, Madrid, Cátedra.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

LOTMAN, Y. ET ALII

1979 Semiótica de la cultura, Madrid, Cátedra.

LOYOLA, H.

1975 "Lectura de *Veinte poemas de amor...*" ,*en* Actas del Simposio Pablo Neruda, University of South Carolina, Las Américas, Noviembre 1974, Lévy / Loveluck Editores, pp.341-353.

LOZANO, J./ PEÑA MARÍN, C./ GONZALO ABRIL, G.

1982 Análisis del discurso, Madrid, Cátedra.

LOZANO, J.

1987 El discurso histórico, Madrid, Alianza Editorial.

LUKÁCS, G.

1966 La Theorie du roman (Trad. esp.: Teoría de la novela, Barcelona, Edhasa, 1971)

1989 Sociología de la literatura, Barcelona, Península.

LUPIÀÑEZ, J.

1989 "Miguel Fernández: de Creo de Libertad a Juicio Final", en *Trivium*, Revista del Profesorado de Enseñanzas Medias, nº 1, Jérez de la Frontera, Septiembre 1989, pp. 133-157.

LYONS, J.

1970 (ed.) New Horizons in Linguistics (Trad. esp.: Nuevos horizontes de la lingüística, Madrid, Alianza, 1975).

1981 Language, Meaning and Context (Trad. esp.: Lenguaje significado y contexto, Barcelona, Paidós, 1983).

MAINER, J. C.

1981 La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural, Madrid, Cátedra.

1994 De postguerra (1951-1990), Barcelona, Crítica.

MAINGUENAU, D.

1976 Introduction aux méthodes de l'analyse du discours, Paris, Hachette.

MANTERO, M.

1971 La poesía del "yo" al "nosotros", Madrid, Guadarrama.

MARCHESE, A./ FORRADELLAS, J.

1986 Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ariel.

MARIN, L.

1986 "Elementos para una semiología pictórica", en *Criterios*, La Habana, nº. 13-20, pp. 3-32.

MARKIEWITZ, H.

1985 "La interpretación semántica de las obras literarias", en *Criterios* 13/20, 120-138.

MARTINET, J.

1981 "Fundamentos semiológicos de una poética funcional", en *Acta Poética*, vol. 3, pp. 11-36.

MARTÍNEZ BONATI, F.

(1960) La estructura de la obra literaria, Barcelona, Seix Barral, 1972.

1987 "Mensajes y literatura", en VV.AA.: La crisis de la literariedad, pp. 65-78.

1992 La ficción narrativa (su lógica y ontología), Murcia, Universidad de Murcia.

MARTÍNEZ RUIZ, J.

1975/6 "Neomodernismo, culturalismo y realidad cotidiana en la poesía de Miguel Fernández", Explicación de Textos literarios, (Ed. F.e. Porrata, California State University) vo. IV, 1, 22 pp.

MARTÍNEZ VALERO, J.L.

1977 "Las citas en el 'Museo de Cera'", en VV.AA.. Homenaje al profesor Muñoz Cortés, pp. 383-390.

MAS, M.

1986 La escritura material de José Angel Valente, Madrid, Hiperión.

MATOS FREIRE, S.

1983 "Poesía y discurso", en *Acta Poética*, vol. 4/5, 1982-3,pp. 77-110.

MAYORAL, J. A. (ed.)

1987a Pragmática de la comunicación literaria, Madrid, Arco.

1987b Estética de la Recepción, Madrid, Arco.

McCAWLEY, J.

1978 "World-creating' predicates", pp. 77-93, en *Versus* 19/20.

MIGNOLO, W. D.

1978 Elementos para una teoría del texto artístico, Barcelona, Crítica.

1983 "¿Qué clase de textos son géneros?. Fundamentos de tipología textual", en *Acta Poética*, 4/5, pp. 25-52.

1987 "Semiosis y universos de sentido", en VV.AA.: La crisis de la literariedad, pp. 47-64.

1989 "¿Teorías literarias o teorías de la literatura? ¿Qué son y para qué sirven?", en G. REYES (ed.) (1989), pp. 41-78.

1992 "Los límites de la literatura, de la teoría y de la literatura comparada...", en *Insula*, nº 552, Diciembre, pp. 15-17.

MINGUET, P.

1980 "Análisis retórico de la poesía", en *Acta Poética*, vol. 2, pp. 27-40.

MILLER, J. H.

1977 "The Critic as Host" (Trad. esp. : "El crítico como anfitrión" en ASENSI ed. (1990), pp. 158-170).

MIRÓ, E.

1979 "Dos poetas del sur: Alfonso Canales y Miguel Fernández", Insula, nº 408, p. 6.

MOISÉS, C.F.

1981 O poema e as máscaras, Coimbra, Livraria Almadina.

MOLES / ROHMER

1977 Théorie des Actes, Paris, Casterman.

MOLINA CAMPOS, E.

1980 "Hacia una interpretación global de la poesía de Miguel Fernández", en *Hora de Poesía*, nº 8, Marzo 1980, pp. 78-85.

MORRIS, CH.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1946 Signs, Language and Behavior (Trad. esp.: Signos, Lenguaje y conducta, Buenos Aires, Losada, 1962.

MORTARA GARAVELLI, B.

1988 Manuale di retorica (Trad. esp.: Manual de retórica, Madrid, Cátedra, 1991)

MUKAROVSKY, J.

1934 "El arte como hecho semiológico", en F. ROSSI-LANDI et alii (1973), pp. 93-102.

MYRKIN, V. A.

1976 "Texto, subtexto y contexto", en BERNÁRDEZ (Ed.) (1987), pp. 23-34.

NAVAJA, G.

1987 Teoría y práctica de la novela española posmoderna, Barcelona, Edicions del Mall.

NAVARRO, D.

1985 "Semiótica y marxismo en la ciencia literaria", en R. JARA (ed.) (1985), pp. 43.61.

1995 "La semiótica en tiempos del postmodernismo. Del passe-partout al impasse", en J. VALLES/ J. HERAS/ Mª. I. NAVAS (1995), pp. 11-16.

NEF, F.

1976 "Le contrat énonciatif: de la grammaire narrative à l'enonciation" , en VV. AA. Structures élémentaires de la signification, pp. 58-66.

NENCIONI, G.

1977 "Le strutture originarie della comunicazione poetica", en B. Mortara Garavelli (ed.), Letteratura e linguistica, Bolonia, Zanichelli, pp. 103-114.

NÚÑEZ RAMOS, R.

1992 La poesía. Madrid, Síntesis.

OHMANN, R.

1971 "Speech Acts and the Definition of Literature" (Trad. esp.: "Los actos de habla y la definición de literatura", en MAYORAL, J.A. (ed.), pp. 11-34.

1972 "Speech, Literature, and the Space Between" (Trad. esp.: "El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas" en MAYORAL, J.A. (ed.), pp. 35-57).

OKOPIEN-SLAWINSKA, A.

1986 "Las relaciones personales en la comunicación literaria", en *Criterios*, pp. 83-100. Es traducción del original polaco: "Relacje osobowe w literackiej komunikacji" en A.O.S., Semantyka wypowiedzi poetyckije (Preliminaria), Wroclaw-Varsovia-Cracovia-Gdansk-Lópdz, Ossolineum, 1985, pp. 84-98.

OLEZA, J.

1976 Sincronía y Diacronía: la dialéctica del discurso poético, Valencia, Prometeo.

1979a "Discurso y espacialidad en el relato", en *Espacialidad y lenguaje. Cuadernos de Filología*. Serie 1: Teoría: Lenguajes, 1, Valencia, pp. 49-85.

1979b "Bases para una semiótica del discurso narrativo", Dieciocho, vol. II, número 2, Fall 1979, pp. lll-143.

1981 "La Literatura, signo ideológico: la ideologización del texto literario. Las vías de acceso de la ideología al lenguaje y algunos problemas de su formalización", en J. ROMERA (ed.) La literatura como signo, Madrid, Playor, pp. 176-226.

1982 "Literatura i lectors al País Valencià, en L'Espill, nº. 13/14. Primavera/Estiu, pp. 11-33.

1983 "La formalización del punto de vista narrativo" en Cuadernos de Filología, Teoría: Lenguajes, I, 3. Valencia, pp. 237-271.

1995 "Final de siglo, ¿final de género?" en *La Página*, nº. 20, pp. 39-44.

1996 "Un realismo posmoderno", en *Insula*, nº 589-590, Enero-Febrero 1996, pp. 39-42.

OLEZA J. / RENARD S.

1983 "La modalización del discurso narrativo", en Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Madrid, C.S.I.C, pp. 529-540.

OLEZA J. / SIRERA J. Ll.

1985 Història i Literatures, València, Institució Alfons el Magnànim / Institució Valenciana d' Estudis i Investigació.

OLLER, D.

1994 "Teoría de la poesía", pp. 191-218, en VV.AA. (1994).

OOMEN, U.

1975 "On some Elements of Poetic Communication" (Trad. esp.:"Sobre algunos elementos de la comunicación poética", pp. 137-149, en MAYORAL (ed.) (1987a)).

PAGNINI, M.

1978 Estructura literaria y método crítico, Madrid, Cátedra, 2ª edic.

1980 Pragmatica della letteratura, Palermo, Sellerio.

1988 Semiosi. Teoria e hermeneutica del testo letterario, Bolonia, Il Nulino.

PALENQUE, M.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1990 El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900), Sevilla, Alfar.

PALOMERO, M. P.

1987 Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea. Madrid, Hiperión.

PANFILOV, V.Z.

1963 Logic and grammar (Trad. esp.: Gramática y Lógica [Articulación gramatical y lógico-gramatical de la oración simple], Buenos Aires, Paidós, 1972).

PARAÍSO, I.

1984 El verso libre hispánico (Orígenes y corrientes), Madrid, Gredos.

1988 El comentario de textos poéticos, Valladolid, Ediciones Júcar.

PAYERAS, M.

1984 "Los poemas póstumos y la significación del tiempo en la poesía de Jaime Gil de Biedma", en *Caligrama*, Revista Insular de Filología, vol. 1, nº 1-1, tomo 1, pp. 9-42.

PAZ, O.

1971 Traducción: literatura y literalidad, Barcelona, Tusquets.

1986 Los hijos del limo (Del Romanticismo a la Vanguardia), Barcelona, Seix Barral.

PAZ GAGO, J. Mª.

1986 "El tipo de acto de habla que constituye el poema", en VV. AA.: Investigaciones semióticas I, Madrid, C.S.I.C., pp. 421-427.

1987 "Para acabar con la Estilística: por una Pragmática de la literatura", en *Revista de Literatura*, C.S.I.C., Instituto de Filología, Madrid, 1987, nº 98, tomo XLIX, pp. 531-540.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

PEÑA MARÍN, C.

1982 "Sujeto, Espacio y Tiempo en el Discurso", en LOZANO ET ALII, pp. 89-169.

PÉREZ GALLEGO, C.

1988 El diálogo en novela, Barcelona, Nexos.

PLATÓN

Diálogos. Libro IV. República. Edición, introducción y notas de C. Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986.

PÉREZ MONTANER, J.

1988 "Introducció" a *Harold Bloom / Daina*, n. 4, Gener 1988, València.

PONZIO, A.

1976 La semiotica in Italia, Dedalo libri, Bari.

POSNER, R.

1976 "Poetic Communication vs. Literary Language or: The Linguistic Fallacy in Poetics" (Trad. esp.: "Comunicación poética frente a lenguaje literario o la falacia lingüística de la poética", pp. 125-136, en MAYORAL (1987a).

POZUELO YVANCOS, J. M.

1977 "Aspectos del neoplatonismo amoroso de Quevedo", en VV.AA. Homenaje al profesor Muñoz Cortés, pp. 547-568.

1988a Del Formalismo a la Neorretórica, Madrid, Taurus.

1988b Teoría del lenguaje literario, Madrid, Cátedra.

1991 "Lirica e finzione (in margine a Ch. Batteux)", *Strumenti Critici* / a. XV, nº.1, gennaio 1991, pp. 63-93.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1992 "La teoría literaria reencuentra la ficción", en *Insula* nº 552, Diciembre, pp. 11-13.

1993 Poética de la ficción, Madrid, Síntesis.

1994a "La teoría literaria en el siglo XX", pp. 69-98, en VV.AA. (1994).

1994b "Teoría de la narración", pp. 219-239, en VV.AA. (1994).

1996 "Canon: ¿estética o pedagogía?", en Insula, n. 600, Diciembre 1996, pp. 3-4.

PRADA OROPEZA, R.

1983 "Prolegómenos para una semiótica del discurso narrativo literario", en *Acta Poética*, vol. 4-5, pp. 191-214.

1985 "Prolegómenos para una revisión marxista de la semiótica literaria", en R. JARA (ed.) (1985), pp. 63-75.

PRADO, J. Del

1993 Teoría y práctica de la función poética. Poesía siglo XX. Madrid, Cátedra.

PRATT, M.L.

1977 Toward a Spech Act Theory of Literary Discourse, Bloomington, Indiana University Press.

PRIETO DE PAULA, A. L.

1995 Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología. Salamanca, Ediciones Colegio de España.

PRINCE, G.

1973 "Introduction à l'étude du narrataire", en Poétique, 14, pp. 178-194.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

PROVENCIO, P.

1988a Poéticas españolas contemporáneas. La Generación del 50. Madrid, Hiperión.

1988b Poéticas españolas contemporáneas. La Generación del 70. Madrid, Hiperión.

RADDATZ, F. J.

1973 '*Zur Entwicklung der DAR-Literatura sect 1945',* (Trad. esp.: "Sobre la evolución de la literatura en la República Democrática Alemana desde 1945", en Rocc., nº 129, diciembre, pp. 261-300.

RAIBLE, W.

1980 "Was sind Gattungen? Eine aus semioticher und textlinguisticher Sicht" (Trad. esp.: "¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual", en GARRIDO GALLARDO ed. (1988), pp.253-302.

RALL, D.

1981 "Teoría de la recepción: el problema de la subjetividad", en *Acta Poética*, vol. 3, pp. 181- 205.

RALL, M.

1983 "El discurso repetido", en *Acta Poética,* vol. 4-5, pp. 291-325.

RAMÓN-ALMELA PÉREZ, M.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1977 "Semiótica vs. Lingüística", en VV.AA. Homenaje al profesor Muñoz Cortés, pp. 579-588.

RAMON TRIVES, E.

1977 "Lengua y poesía", en VV. AA. Homenaje al profesor Muñoz Cortés, pp. 589-604.

1982 "Enunciación / Enunciado en la dinámica nexual interoracional", en Estudios sintáctico-semánticos del Español, I. La dinámica interoracional, Murcia, Edit. Godoy, pp. 153.171.

RECANATI, F.

1981 Les énoncés performatives, Paris, Minuit.

REIS, C.

1981 Fundamentos y técnicas del análisis literario, Madrid, Gredos.

1984 "Ideología y representación literaria", en *Caligrama*, vol. 1, nº 1-2 , tomo 1, pp. 137-180.

1987 Para una semiótica da ideología (Trad. esp.: Para una semiótica de la ideología, Madrid, Taurus, 1987).

1995 Comentario de textos. Fundamentos teóricos y análisis literario. Salamanca, Ediciones del Colegio de España.

REISZ DE RIVAROLA, S.

1979 "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", en *Lexis*, vol. III, 2, pp. 99-116.

1985 "La literatura como mímesis. Apuntes para la historia de un malentendido", en *Acta Poética*, 4/5, pp. 3-24.

1987 "Voces y conciencias modelizantes en el relato literario-ficcional", en VV. AA.: La crisis de la literariedad, pp. 125-154.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

RENARD, S.

1983 "Sobre el narratario: problemas teóricos y metodológicos", en *Cuadernos de Filología, Teoría: Lenguajes*, I, 3, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1983, pp. 273-289.

1993 "La modalización plural del texto narrativo", *Eutopías*, 2ª época, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universitat de València.

REYES, G.

1984 Polifonía textual. La citación en el relato literario, Madrid, Gredos.

1989 Teorías literarias en la actualidad (ed.), Madrid, Ediciones El Arquero.

1990 La pragmática lingüística (El estudio del uso del lenguaje), Barcelona, Montesinos.

1990b "Decir y querer decir. Pragmática, lenguaje, literatura", en Quimera, nº 99, Junio, pp. 38-45.

1994 Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos, Madrid, Arco Libros.

1995 El abecé de la pragmática, Madrid, Arco-Libros.

1997 "Pragmática y literatura", en *Textos (Didáctica de la lengua y la literatura*), nº 12, Abril 1997, pp. 77-85.

RICOEUR, P.

1977 Le discours de l'action (Trad. esp.: El discurso de la acción, Madrid, Cátedra, 1981).

1985 Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II. Paris, Éditions du Seuil.

1986 Lectures on Ideology and Utopia (Trad. esp. : Ideología y Utopía, Barcelona, Gedisa, 1989)

RIFFATERRE, M.

1971 Essais de stylistique structurale (Trad. esp.: Ensayos de estilística estructural, Barcelona, Seix Barral, 1976).

1978 Semiotics of Poetry, Indiana University Press, Bloomington & Londres.

1979 "Criterios para el análisis del estilo", en R. WARNING (ed.), pp. 89-109.

1990 Fictionnal Truth, Baltimore, The John Hopkins University Press.

RINCÓN, F.

1978 La poesía de Miguel Fernández, Valencia, Bello.

RODRÍGUEZ, J.C.

1973 "Ideología y Lingüística teórica (de Saussure a Chomsky)", *en Gaceta Literaria*, nº 1, Mayo, 1973, pp. 9-64.

1994 La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein), Sevilla, Renacimiento.

RODRÍGUEZ FER, C.

1991 Arte literaria. Catálogo, descripción e teoría crítica para la comprensión e comentario de textos, Vigo, Xerais.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M.

1991 Los Formalistas Rusos y la Teoría de los Géneros Literarios, Madrid, Ediciones Júcar.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.

1984 "La crítica literaria marxista", pp 209-250, en P. AULLÓN DE HARO (1984).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ROLLING, B. E.

1981 "Nature, Convention and Genre Theory" (Trad. esp.: "Naturaleza, convención y teoría del género", en GARRIDO GALLARDO (ed.), pp. 129-153).

ROMERA CASTILLO, J.

1976 Pluralismo crítico en el comentario de los textos literarios (Resumen de tesis doctoral), Universidad de Granada, 88 pp.

1977 El comentario de textos semiológico, Madrid, SGEL.

1978 "Teoría y técnica del análisis narrativo", en VV. AA. Elementos para una semiótica del texto artístico, Madrid, Cátedra, pp. 113-150.

1981 (Coordinador) La literatura como signo, Madrid, Playor.

ROSSI-LANDI, F.

1972 Semiotica e Ideologia, Milano, Bompiani.

ROSSI-LANDI F., KRISTEVA. J., LOTMAN YURI M., USPENSKI BORIS A., MUKAROVSKY J.

1973 Semiótica y Praxis, Cuadernos Beta, A. Redondo editor, Barcelona.

ROTHE, A.

1978 "Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine" (Trad. esp.: "El papel del lector en la crítica alemana contemporánea", en MAYORAL (ed.) (1987), pp. 13-27).

RUBIO MARTIN, M.

1991 Estructuras imaginarias en la Poesía, Madrid, Júcar.

RUÍZ COLLANTES, F.J.

1986 "Para una teoría pragmática de los géneros", pp. 489-501, en Investigaciones Semióticas, I, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

RYAN, M.-L.

1979 "Toward a Competence Theory of Genre" *Poetics*, 8, pp. 307-337. (Trad. esp.: "Hacia una teoría de la competencia genérica", en GARRIDO GALLARDO (ed.), pp. 253-302).

1980 "Fiction, Non-Factuale, and the Principle of Minimal Departure", *Poetics*, 9, pp. 403-422.

1981 "When 'Je' is 'un autre'. Fiction, Quotation and the Performative Analysis", *Poetics Today*, 2, 2, pp. 127-155.

(1981b) "The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction", Poetics, 10, pp. 517-539.

SALVADOR, V.

1982 "L'estructura col·loquial del poema: un estudi de L'Hotel Paris", *Lletres de Canvi,* 7, pp. 45-54, València.

1984a "Cap a un nou programa d'investigació en la lingüística catalana actual" Miscel.lània Sanchis Guarner, I, pp. 321-326, Universitat de València.

1984b El gest poètic. Cap a una teoria del poema, IFV/PAM, València.

1988 "Semiòtica i comentari de textos", en VV.AA. De la literatura com a signe, València, 1988, pp. 23-47.

SÁNCHEZ DE ZAVALA, V.

1973 Indagaciones praxiológicas sobre la actividad lingüística, Madrid, Siglo XXI.

SÁNCHEZ SANTIAGO, T.

1984 "Inocencia y responsabilidad: la obra poética de Claudio Rodríguez", en Anuario 1984 del Instituto de Estudios zamoranos "Florian de Ocampo", Diputación Provincial de Zamora, pp. 261-277.

1989 "Una excusa para hablar de "Metropolitano" de Carlos Barral", en Un ángel más, Valladolid, Primaver 1889, pp. 95-107.

SCHAEFFER, J. M.

1983 "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique" (Trad. esp.: "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica" en GARRIDO GALLARDO (1988), pp.155-179.

SCHLIEBEN-LANGE, B.

1975 Linguistische Pragmatik (Trad. esp.: Pragmática lingüística, Madrid, Gredos, 1987).

SCHMIDT, S.J.

1978 "La communication littéraire" (Trad. esp.: "La comunicación literaria" en MAYORAL, J. A. (ed.) pp. 195-212).

1980 Grundib der empirischen Literaturwissenschaft. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur (Versión esp.: Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura, Madrid, Taurus, 2ª edición).

SEARLE, J. R.

1965 "What is a speech act" (Trad. esp.: ¿Qué es un Acto de Habla?, Valencia, Teorema, 1977).

1969 Speech acts: An essay in the Philosophy of Language (Trad. esp.: Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje, Madrid, Cátedra, 1980).

1978 "Statuto logico della finzione narrativa", pp. 149-162, en *VERSUS* 19/20.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

SEBEOK, T. A.

1964 Approache to Semiotics, The Hague: Mouton.

197? "Semiótica e affini", en *Versus* 3, pp. 1-11.

197? "Sei specie di segni: proposte e critiche", pp. 1-27, en *Versus* 11.

SEGRE, C.

1977 Semiotica, storia e cultura (Trad. esp.: Semiótica, historia y cultura, Barcelona, Ariel 1981).

1981 "Poética y modelos culturales", en *Acta Poética*, vol. 2, pp. 1-10.

1985 Principios de análisis del texto literario, Barcelona, Crítica, 1985.

1985b "A modo de conclusión: Hacia una semiótica integradora" en J.Mª. Díez-Borque (1985), pp. 655-681.

SELDEN, R.

1987 La teoría literaria contemporánea, Barcelona, Ariel.

SELL, R.D. (ed.)

1991 Literary Pragmatics, London/ New York, Routledge.

SENABRE, R.

1987 Literatura y público, Madrid, Paraninfo.

1994a "Filología y ciencia de la literatura", pp. 47-67, en VV.AA. (1994).

1994b "La comunicación literaria", pp. 147-163, en VV.AA. (1994).

SENDOYA, L.

1983 "La obra poética como conjunto de valores según Jan Mukarovski" en *Acta Poética*, vol. 4/5, pp. 156-174.

SERRANO, S.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1988 "La ciència dels signes", en VV.AA. De la literatura com a signe, Valènica, Tres i Quatre, pp. 9-21.

SILVER, P. W.

1985 La casa de Anteo. Estudios de Poética Hispánica (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez), Madrid, Taurus.

SLAWINSKI, J.

1986 "Sobre los problemas del 'arte de la interpretación'", pp. 139-148, *Criterios, 13-20.*

SMITH, B.H.

1978 On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language, Chicago, The Chicago University Press. (Trad. esp.: Al margen del discurso, Madrid, Visor, 1993)

SOBEJANO, G.

1989 "Señales de Europa en la poesía de Jaime Gil de Biedma", en *Las Nuevas Letras,* nº 9, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Almería , pp. 86-94.

SPANG, K.

1993 Géneros literarios, Madrid, Síntesis.

SPITZER, L.

1968 Lingüística e historia literaria, Madrid, Gredos.

STAIGER, E.

1966 Grundbegriffe der Poetik (Trad. esp.: Conceptos fundamentales de poética, Madrid, Rialp, 1966).

STEMPEL, W.-D.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1979 "Aspects génériques de la réception", Poétique, 39, pp. 353-362 (Trad. esp.:"Aspectos genéricos de la recepción", en M.A. GARRIDO GALLARDO (ed.), (1988), pp.235-252).

STIERLE, K.

1975 "Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?" (Trad. esp.: "¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?" en MAYORAL (ed.), pp. 87-143.

1977 "Identité du discours et transgression lyrique", Poétique 32, 1977, pp. 422-441.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

STUBBS, M.

1983 Discourse Analysis - The Sociolinguistic Analysis of Natural Language (Trad. esp.: Análisis del discurso.Análisis sociolingüístico del lenguaje natural, Madrid, Alianza, 1987).

TACCA, O.

1973 Las voces de la novela, Madrid, Gredos (2ª edic en 1978).

TALENS, J./ COMPANY J.M.

1984 "The Textual Space: On the Notion of Text", MMLA, University of Iowa, Fall.

1985 "De la retórica como ideología", en R. JARA (ed.) (1985), pp. 203-230.

TALENS, J./ COMPANY J.M/ HERNÁNDEZ ESTEVE,V.

1985 "Lenguaje literario y producción de sentido", en DÍEZ BORQUE (coord.) (1985), pp. 523-551. Incluye el artículo conjunto de Talens / Company (1984).

TALENS, J./ROMERA C.,J./ TORDERA,A./ HERNÁNDEZ E.,V.

1978 Elementos para una semiótica del texto artístico, Madrid, Cátedra.

TALENS, J.

1975 El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda, Barcelona, Ed. Anagrama.

1978a "Práctica artística y producción significante. Notas para una discusión", en TALENS, J. ET ALII (1978), pp. 15-60.

1978b "Teoría y técnica del análisis poético", en TALENS, J. ET ALII (1978), pp.63-109.

1981 "(Desde) La poesía de Antonio Martínez Sarrión", en A. Martínez Sarrión, El centro inaccesible (Poesía 1967-1980), Madrid, Hiperión, pp. 7-37.

1989 De la publicidad como fuente historiográfica, Valencia/Minneapolis, Fundación Instituto Shakespeare, Serie Working Papers.

1994 "El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico", pp. 129-143, en VV.AA. (1994).

TALVET, J.

1995 "Los signos finiseculares del novecientos" en J. VALLES/ J . HERAS/ Mª.I. NAVAS (1995), pp. 17-25.

TARÍN MARTÍNEZ, J.J.

1987 Sobre el discurso, Anejo Millars-Filología, Col·legi Universitari de Castelló.

TODOROV, T.

1966 "Les cathegories du récit littéraire" (Versión esp.: "Las categorías del relato literario", en VV. AA., Análisis estructural del relato, pp. 155-192.

1970a "Les transformations narratives", Poétique, 3.

1970b Teoría de la literatura de los formalistas rusos, México, Siglo XXI.

1972 Introduction a la littérature fantastique (Trad. esp.: Introducción a la literatura fantástica, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982).

1974 Literatura y significación, Barcelona, Planeta.

1976 "The origin of Genres" (Trad. esp.: "El origen de los géneros", en GARRIDO GALLARDO (1988), pp. 31-48).

1978 Les genres du discours, Paris, Seuil.

1981 Mikhaïl Bahktine. Le principe dialogique. Paris, Seuil.

1987 "Sobre el conocimiento semiótico", en VV.AA.: La crisis de la literariedad, pp. 27-45.

TORDERA, A.

1978 Hacia una semiótica pragmática, Fernando Torres editor, Valencia.

TUSÓN, V.

1990 La poesía española de nuestro tiempo, Madrid, Anaya.

UBERSFIELD, A.

1989 Lire le Théâtre (Trad. esp. : Semiótica teatral, Madrid, Cátedra)

USPENSKIJ, B.

1967 "El problema de una tipología de la cultura", en F. ROSSI-LANDI ET ALII (1973), pp. 71-92.

1972 "Poétique de la composition", en Poétique 9, pp. 126-134.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

VALVERDE, J. Mª

1975 Antonio Machado, Madrid, Siglo XXI.

VANDERVEKEN D.

1988 Les actes de discours. Essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations, Liege-Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur.

VARELA JÁCOME, B.

1985 "Análisis estructural de novela, poesía y teatro", en J. Mª Díez Borque (coord.), pp. 685-798.

VATTIMO, G. / ROVATTI, P. A. (Eds.)

1983 Il pensiero debole (Trad. Esp.: El pensamiento débil, Madrid, Cátedra, Col. Teorema, 1988)

VERÓN, E.

1987 La semiosis social. Buenos Aires, Gedisa.

VIDELA, G.

1971 El Ultraísmo. Madrid, Gredos (2ª edición).

VILLACAÑAS, J.L.

1988 La quiebra de la razón ilustrada: Idelismo y romanticismo, Madrid, Cincel.

VILLANUEVA, D.

1973 El *Jarama* de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado, Universidad de Santiago de Compostela.

(1977) Estructura y tiempo reducido en la novela, Barcelona, Anthropos (1994).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1991 El polen de ideas. (Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada), Barcelona, PPU.

1992 "Teoría literaria y enseñanza de la literatura", pp. 1-2, *Insula* nº 552, Diciembre.

1994 "Literatura comparada y teoría de la literatura", pp. 99-128, en VV.AA. (1994)

VILLORIA, S.

1978 Estructuras míticas en poesía, Valencia, Bello.

VIVANCO, L. F.

1974 Introducción a la poesía española contemporánea, Madrid, Ediciones Guadarrama.

VODICKA, F.

1979a "La estética de la recepción de las obras literarias", en R. WARNING (ed.), pp. 55-62.

1979b "La concreción de la obra literaria", en R. WARNING (ed.), pp. 63-80.

VOLLI, U.

1978 "Mondi possibili, logica, semiotica" en *Versus* 19-20, pp. 123-148.

VOLOSINOV, V. (BAJTIN, M.)

1976 El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, Buenos Aires, Nueva Visión (Edicion original de 1929).

VV.AA.

1970 L'analyse structurale du récit, Communications, Nª 8 (Trad. esp.: Análisis estructural del relato, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

VV.AA.

1976 Structures élémentaires de la signification, (sous la direction de Frédéric Nef), éditions Complexe, Presses Universitaires de France.

VV.AA. (École de Tartu)

1976 Travaux sur les systèmes de signes, Editions Complexe, Bruxelles.

VV.AA.

1977 "Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle", en *Versus,* 17, maggio-agosto 1977.

VV.AA.

1979 Trames. Texte et contexte, Col. Etudes iberiques, Actes du Xve. Congrès de la Societé des Hispanistes Français, Limoges, pp. 281-339.

VV.AA.

1987 La crisis de la literariedad, Madrid, Taurus, 1987.

VV.AA.

1988 Habermas and Modernity (Trad. esp.: Habermas y la Modernidad, Madrid, Cátedra, Col. Teorema, 1988)

VV.AA.

1989 La lingüística de la escritura. Actas del congreso "La lingüística de la escritura", celebrado entre los días 4 y 6 de julio de 1986.

VV.AA.

1994 Curso de teoría de la literatura, Madrid, Taurus.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

WAHNON, S.

1983 El irracionalismo en la poesía de Miguel Fernández, Antonio Ubago Editor, Granada.

1991 Introducción a la historia de las teorías literarias, Granada, Universidad de Granada.

WARNING, R. (ed.)

1975 Rezephonsästhetih. Theorie und Praxis, Wilhelm Fink Verlag, München/ West-Germany, (Versión esp.: Estética de la Recepción, Madrid, Visor, 1989)

WARNING, R.

1979 "Pour une pragmatique du discours fictionnel", *Poétique*, 39, pp. 321-337.

WEINRICH, H.

1976 Sprache in texten (Trad. esp.: Lenguaje en textos, Madrid, Gredos, 1981).

1979 "Les temps et les personnes", Poètique, 39, pp. 338-352.

1987 "Al principio era la narración" en VV.AA.:La crisis de la literariedad, pp. 99-114.

WELLEK, R.

1969 Historia de la crítica moderna (1750-1950), La segunda mitad del siglo XVIII, Madrid, Gredos.

WELLEK, R. / WARREN, A.

1953 Theory of literature (Versión esp.: Teoría de la literatura, Madrid, Gredos, 1979)

WOLFF, R.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1977 Strukturalismus und Assoziationpsichologie. Empirisch-pragmatische Literaturwissenschaft im Experiment Baudalaires 'Les Chats', Tübingen, Niemeyer.

WUNDERLICH, D.

S/f "Pragmatique, situation d'énonciation et deixis", en *Langages*, 26, pp. 34-58.

YNDURÁIN, D.

1982 "Unos versos de Góngora: Brújula, Pinta, Pie, Botín Cerrado", en *Dicenda*, Cuadernos de Filología Hispánica, I, Madrid, pp. 123-132.

YNDURÁIN, F.

1974 "La novela desde la segunda persona. Análisis estructural", en G. GULLÓN Y A. GULLÓN (eds.) Teoría de la novela, Madrid, Taurus, pp.199-227.

ZAMBRANO, M.

1939 Filosofía y Poesía, Madrid, Fondo de Cultura Económica (Edición revisada 1987)

ZAVALA, I. M.

1989 "Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo", en G. REYES (ed.) (1989), pp. 79-134.

1991 La posmodernidad y Mijail Batin. Una poética dialógica, Madrid, Espasa-Calpe.

1991b Unamuno y el pensamiento dialógico, Barcelona, Anthropos.

1992 "M. Bajtin: responsividad, sujeto, poética social y lo imaginario social", en *Insula*, nº 552, Diciembre, pp. 13-15.

ZIMMERMANN, B.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1974 "Des Leser als Produzent: Zur Problematik der rezeptionsästhetischen Methode" (Trad. esp.: "El lector como productor: En torno a la problemática del método de la Estética de la Recepción", en MAYORAL (ed.) 1987b, pp. 39-58).

ZULETA, E. de

1974 Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos.

ZUMTHOR, P.

1972 Essai de Poétique médiévale, Paris, Seuil.

1983 Introduction a la poésie oral (Trad. esp.: Introducción a la poesía oral, Madrid, Taurus, 1991).

1989 La letra y la voz, Madrid, Cátedra.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

III. REVISTAS CITADAS.

1616, I, Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1978.

1616, II, Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1979.

Ábaco, Estudios sobre literatura española, Madrid.

Acta Poética, Seminario de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 2, 3 y 4-5, 1980.

Anthropos, Boletín de información y documentación, Barcelona.

Arbor, Revista general de investigación y cultura, CSIC, Madrid.

Archivum, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de Oviedo, Oviedo.

Boletín de la Real Academia Española, Madrid.

Caligrama, Revista Insular de Filología, vol. 1, nº 1-2, 1984.

Communications, Seuil, Paris.

Criterios (Estudios de teoría literaria, estética y culturología), Números 13-24, Enero 1985-Diciembre 1986, Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

Cuadernos de Filología, Facultad de Filología, Universidad de Valencia.

diablotexto, Facultad de Filología, Departamento de Filología española, Universidad de Valencia.

Dispositio, Revista Hispánica de Semiótica Literaria, Dpt. Of Romance Languages, University of Michigan.

Els Marges, Revista de Llengua i Literatura, Barcelona.

El Urogallo, Revista literaria y cultural, Madrid, Ediciones Prensa de la Ciudad.

Eutopías, vol. I, nº. 3, Otoño 1985, Instituto de Cine y Radio Televisión/ Institute of Ideologies & Literature, Valencia.

Hispanic Review, University of Pensylvania, Philadelphia.

Hora de Poesía, Barcelona.

Insula, Revista de letras y ciencias humanas, Madrid.

Letras, Facultad de Filosofía y Letras,Universidad de Deusto, Bilbao.

Litoral, Revista de la poesía y el pensamiento, Torremolinos (Málaga).

M.L.N. Modern Language Note, Baltimore, U.S.A.

P.M.L.A., Publications of the Modern Language Association, New York.

Poétique, Revue de Théorie et d'analyse littéraires, Seuil, Paris.

Revista Valenciana de Filología, Instituto de Estudios Filológicos, Valencia.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Ribalta, Quaderns d'aplicació didàctica i investigació, Castelló.

Textos (Didáctica de la Lengua y de la Literatura), Ed. Graó, Barcelona.

Trivium, Revista del profesorado de Enseñanzas Medias, Jérez de la Frontera.

Tel Quel, Littérature, philosophie, science, politique, Paris.

VS / Versus / Quaderni di studi semiotici.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

VI.-APÉNDICE: POEMAS VISUALES

Los poemas incluidos en este Apéndice de Poemas Visuales pertenecen a:

Poema 1.-Juan Manuel Rozas dis**Curso** m**Anual**, Cáceres, Ediciones Norba 10004, Colección Teselas 3, 1990, pág. 23.

Poema 2.- Juan Manuel Rozas dis**Curso** m**Anual**, Cáceres, Ediciones Norba 10004, Colección Teselas 3, 1990, pág 33.

Poema 3.- Juan Manuel Rozas dis**Curso** m**Anual**, Cáceres, Ediciones Norba 10004, Colección Teselas 3, 1990, pág 39.

Poema 4.-Corpá, 14 más 6, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1991, pág. 16.

Poema 5.- Corpá, 14 más 6, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1991, pág. 17.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Poema 1

QUEVED^{O}

Cerrarpodramis^{O} j^{O} slapostre ra
ra
ra
somb ra

Poema 2

QUIEN SUP^{I} ERA ESCRIBIR

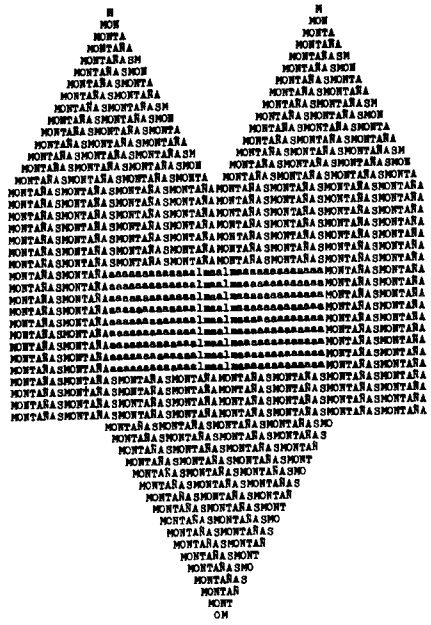
campocampocampocampocampocampocampocampocampocampo

Poema 3

A
el rasCacielos
R
O
L
A
I
C
R
A
G
O
C
I
R
E
D
E
F
E
D
K
R
O
Y
A
V
E
U
poetaeN

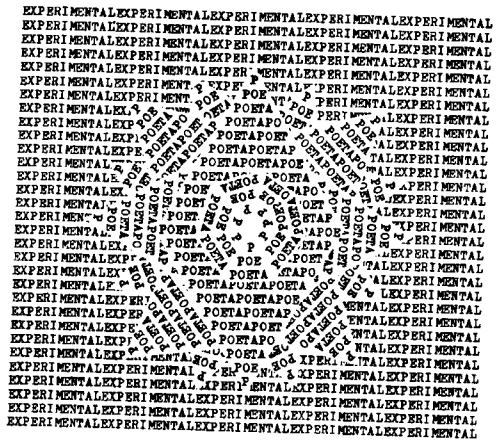
BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Poema 4



El alma de las montañas
visión alquímica

Poema 5



Estrella del poeta experimental o puerta
del infinito del artista

RESUMEN

LA MODALIZACION EN EL DISCURSO POÉTICO

JUAN MARÍA CALLES MORENO

BIBLIOTECA VIRTUAL

Se trata de abordar el funcionamiento comunicativo del discurso poético, dentro del marco epistemológico de la teoría de la literatura y de la lingüística general. La finalidad es establecer una caracterización del proceso de la modalización lírica con una ejemplificación adecuada en el marco de la poesía española del siglo XX. En cuanto al marco epistemológico, diseña un espacio de encuentro para la teoría y la historia literarias en el proceso de renovación de estas disciplinas. Este marco se caracteriza por el paso de un paradigma «formalista» (centrado en el «texto») a otro «pragmático»

(centrado en las relaciones «texto-contexto»).

El capítulo I se plantea una minuciosa investigación en torno al estatuto de la ficción y sus implicaciones con el paradigma literario, y valora las aportaciones

de la pragmática literaria para la ubicación del discurso poético en el marco del

estatuto de los discursos de ficción.

En el capítulo II se diseña una vía de caracterización del discurso poético a

través de su consideración pragmática. Se examinan las estrategias del lector desde dos perspectivas complementarias: la de la estética de la recepción y la de U. Eco (su concepto de lector modelo).El capítulo III conceptualiza un proyecto de sistema de la modalización en el discurso poético.

The modalization in the poetic discourse

Juan María Calles Moreno

The study deals with the communicative function of the poetic discourse, within the epistemologic frame of the literature theory and the general linguistic. The aim is to establish a description of the lyric modalization process with a suitable exemplification inside the frame of the 20th.century spanish poetry.As far as epistemologic frame concerns, it outlines a meeting space for the theory and the literary history in the renovation process of these disciplines.This context is characterized by the change from a "formalistic" paradigm (centered in the "text") to another "pragmatic" (centered in the relations "text-context").

The first chapter presents a meticulous investigation about the statute of fiction and its implications with the literary paradigm, it considers the contributions of the literary pragmatic to set the poetic discourse inside the statute frame of the fiction discourses.

The second chapter designs a description of the poetic discourse through its pragmatic consideration. Tha strategies of the reader are examined from two complementary perspectives: the one of the "estetica " of the reception and the one of U. Eco (his concept of model reader).

The third chapter conceptualizes a system project of the modalization in the poetic discourse.