



Apuntes metodológicos para el análisis de los  
textos artísticos  
desde el enfoque argumentativo de Oswald  
Ducrot.

“El dulce abismo”: un caso ilustrativo.

Vivian Romeu

Academia de Comunicación y Cultura  
Universidad Autónoma de la Ciudad de México  
México, D.F.

[mynamesarielversion2@yahoo.com.mx](mailto:mynamesarielversion2@yahoo.com.mx)

---

**Resumen:** Este artículo se enfoca en reflexionar sobre la pertinencia del empleo de la teoría de la argumentación de Ducrot para el análisis de los textos artísticos, así como en las nociones de “intencionalidad” y de “efectos” del discurso que ésta maneja, pretendiendo establecer mediante ello los alcances y limitaciones conceptuales y metodológicas de dicha teoría con respecto del análisis de los discursos artísticos. A partir, no obstante, de las premisas principales de la Teoría de la Argumentación de Ducrot, este trabajo desarrolla un modelo de análisis argumentativo, cuya operatividad se intenta demostrar mediante el análisis de la canción “El dulce abismo”, del cantautor cubano Silvio Rodríguez.

**Palabras clave:** O. Ducrot, análisis de textos, Argumentación

## Introducción

La significación es un proceso complejo de producción de sentido que se da al interior una situación comunicativa concreta. Se vincula directamente con la pragmática semiótica en tanto se ejecuta desde lo social. No hay sentido o significación que no se produzca o construya a partir del reconocimiento social y colectivo del significado (Verón, 1995). Por ello, la comunicación en tanto significación, está circunscrita a las normas del discurso. Sin embargo, las normas del discurso se ocupan tanto de las significaciones en cuanto representaciones como de las estructuras y elementos que permiten convocarlas; de ahí que los discursos se articulen a partir de estructuras argumentativas que le otorgan la “fuerza” necesaria que le permite al discurso mismo ser pensando como enunciado intencional. Pero la intencionalidad no es responsabilidad exclusiva de quien enuncia, sino también de quien “lee”, pues en el proceso de interpretación el receptor siempre tiene un papel activo.

Así, interpretar un enunciado es, de alguna manera, comprenderlo, y comprenderlo es reconocer en él las huellas de su argumentación. Por ello, cuando hablamos de interpretación estamos deslindándonos de cualquier desencadenamiento sobreinterpretativo (Eco, 1995). La argumentación, entendida desde este punto de vista, es ante todo, un proceso cuya intención, al menos, se puede rastrear en los límites del texto, más allá de las coincidencias o no que puedan existir entre éste y la intención argumentativa del enunciadador.

Lo anterior nos permite pensar la forma que en el proceso de argumentación se producen sentidos, y cómo la eficacia de los mismos depende del reconocimiento de las estructuras argumentativas que conforman los textos que, a manera de indicadores insoslayables, conminan a un hablante a “aceptar” el punto de vista del otro. Dicha “aceptación” no implica la aceptación tácita de los significados, pero sí la aceptación de los modos en que se “entretajan” dichos significados. La razón de ello radica en que la argumentación es una elección; se podrá elegir bien o mal, y ello redundará en la capacidad de argumentar mejor o peor, pero cuando se argumenta, lo que está en juego es la posibilidad potencial de poder “influir” en el otro; por ello, toda

herramienta argumentativa está condicionada por la intención de convencer *lógicamente*. Este tipo de convencimiento tiene necesariamente que obedecer a una especie de estrategia intencional que no sólo moviliza posibles efectos, sino que los construye y produce al interior del discurso.

De esta manera, argumentación y discurso forman parte indisoluble la una del otro. No puede existir un discurso sin argumentación, ni argumentación que no se concrete en el discurso, pues éste ES en tanto se argumenta. El discurso entonces, se entiende como una urdimbre de elementos que, organizados bajo una o varias estructuras argumentativas, funge como un sistema signifiante, cuya significación se vehicula, al menos mínimamente, a través del saber colectivo y social, cuya latencia se activa a partir de la propia estructura lógico-argumentativa que lo conforma.

## **I. Textos estéticos y argumentación**

En el caso de los textos estéticos, el discurso se construye también desde la intención, aún cuando ésta no sea visible e incluso, cuando no tenga relevancia significativa. Esto implica que la estructura del discurso artístico tiene sus propias normas y ellas no tienen por qué estar vinculadas necesariamente a la intención declarativa de su autor debido a que los textos estéticos, si bien se construyen a partir de estructuras de argumentación fácilmente localizables, sus fines o intenciones pueden hallarse deslindados del acto de operar en la comunicación bajo ciertos patrones de convencimiento.

Incide en ello la propia dinámica de comunicación en la que se inscribe un texto artístico, diferente en principio de una interacción comunicativa de tipo conversacional por ejemplo, que es donde mayormente se han realizado estudios sobre el análisis argumentativo. Tampoco el texto artístico comporta el empleo de una estrategia *a priori* como puede quizá encontrarse en un discurso político o publicitario, pues de seguro, los efectos que estos textos pretenden lograr son concebidos de antemano (lo que no quiere decir que los logren).

Así, el texto artístico, por su propiedad autorreferencial (Jakobson, 1984) y su carácter expresivo (Collingwood, 1960; Everaert, 2005), si bien se inscribe dentro de una situación que puede darse y entenderse como comunicativa, el acto y la intención del “poner en común” de la comunicación tiene poco o nada que ver con el entendimiento, sino que se basa más bien en el intercambio de información que permite, mediante el proceso de lectura e interpretación, re-configurar el texto mismo (Ricoeur, 1977), más allá incluso, de si se ha comunicado *eficientemente* el mensaje. Esto permite pensar al texto artístico como un discurso sin fines de convencimiento propiamente dichos. No hay quizá nada de lo que convencer, aunque efectivamente algo se logre.

Lo anterior nos lleva a comprender que la argumentación de un texto artístico no puede ser entendida como parte de una estrategia de convencimiento, sino más bien como parte de la exposición de un punto de vista circunstancial (el del artista), que bien o mal “expresa”, mediante un lenguaje medianamente compartido, una idea sin ánimo de exponerla al vaivén de la razón o la verdad. Por ello, concluimos que el fin de tal construcción argumentativa no puede ser más que el goce y la reflexión, y nunca, al menos no prioritariamente, el cambio de las actitudes, los pensamientos y los comportamientos de los sujetos que intervienen en el proceso comunicativo.

## II. Argumentatividad y argumentos en la Teoría de la Argumentación de Oswald Ducrot

Para Oswald Ducrot (1984), todo acto argumentativo forma parte del discurso, por lo que la argumentatividad resulta la principal función de un discurso, incluso más que la función informativa. Su propuesta se centra en enfatizar la manera en que la estructura lingüística subyacente en toda información incide en la construcción del sentido de ésta. Por eso, para este autor, el valor argumentativo de un enunciado constituye total o parcialmente el sentido del mismo, de manera que es mediante la concatenación interna de los enunciados, que ya supone la presencia de una estructura de argumentación, que se puede investigar la forma en que se construye un discurso, al margen prácticamente del valor informativo que aporten sus contenidos. De esta manera, Ducrot insiste en hacer de la argumentatividad una propiedad de los discursos, y no una estrategia concebida al margen e intencionalmente de y para ellos.

Nos interesa de Ducrot, particularmente, dos aspectos básicos. El primero lo constituye la manera en que concibe la argumentación como parte constitutiva del discurso. El segundo, está estrechamente vinculado con el concepto de intención, en el que hemos puesto mucho interés desde los inicios de este trabajo en tanto constituye metodológicamente hablando, el punto de ruptura con los constructivistas de la Escuela de Neuchâtel.

Si bien para Ducrot todo discurso es argumentación debido a que ninguna expresión o descripción puede ser *desinteresada*, o “espontánea”, su planteamiento señala la imposibilidad de asumir al discurso de manera ingenua, pero en ningún caso entenderlo como “ofensivo”; es decir, coincidimos con el autor cuando afirma que todo discurso es culpable, pero ello no puede conducirnos a pensar el discurso como estrategia ni a presuponer la existencia de equivalencias entre la intención del autor y la intención textual (Eco, 1992). Una de las razones más poderosas para afirmar lo anterior estaría, en primer lugar en el hecho de que poco o nada podemos garantizar sobre la intención del autor, y en segundo lugar en la convicción de que las intenciones del autor para ser llevadas a cabo felizmente por éste tendrían que ser concretadas a través de ciertas habilidades que le permitiesen ejercer entero control sobre su discurso.

Si ello fuera posible, el autor no podría menos que representar a la figura del autor modelo de Eco (1995), figura abstracta sin conexión con la realidad que actúa más como categoría que como agente productor de discursos. Para que el autor fuera realmente “culpable” tendría que tener conciencia de su acto culpable, lo que lo conminaría no sólo a poseer todas las herramientas para argumentar, sino a poseer el saber (habilidades) que le permitiese poder usarlas adecuadamente. De esa forma, el autor, estaría en condiciones de afirmarse como una figura completamente conciente de lo que argumenta, y del porqué lo hace, lo que implicaría, de suyo, manejar una concepción del autor como ser omnipotente que nada tiene que ver con la realidad, y de la que Ducrot justamente se deslinda. Entonces ¿a qué se refiere Ducrot, cuando habla de discurso “interesado”?

A nuestro entender, el “interés” de un discurso evidencia el vínculo que éste tiene con lo que le precede; de ahí que un discurso interesado, sea necesariamente un discurso intencional, pues no puede hallarse aislado de la historia y del lenguaje que lo hace posible, pero tampoco de la circunstancia del hablante que lo construye y lo expresa. Sólo así, la máxima ducrotiana de “*evaluar es calificar y calificar equivale ya a un acto de argumentación*”, tiene sentido.

Lo expuesto hasta el momento nos lleva a concluir que la ausencia de espontaneidad, implica, en ese sentido, tanto selección como discernimiento, pero

estos procesos no necesariamente se dan a la manera de “estrategia construida para” (al menos no de manera conciente, pues ello permite pensarlos temporalmente distantes uno del otro, y esto presupondría la construcción *a priori* de dicho interés), sino como guía u orientación del proceso comunicativo en el que la argumentación (constitutiva del discurso) se diferencia del “acto de argumentar” (estrategia para generar efectos). Y es eso justamente lo que rescatamos de Ducrot: entender al acto de argumentar como un acto constructor de sentidos, aprendido y medible, aunque dichos sentidos, en sí mismos sólo puedan ser contruidos mediante y durante el acto de hablar. Esa es la razón por la que el habla (sea gesto, palabra, trazo) no puede estar desvinculada de la estructura argumentativa que la convoca y produce, en función del valor semántico que, aún fuera de toda atribución de significación, se propone *desde* el enunciado mismo.

Lo anterior indica que en el caso de los textos artísticos, el enunciado, si bien aparece construido bajo una estructura argumentativa localizable, se diferencia del acto de argumentación en sí mismo, pues la dinámica de producción y construcción del enunciado como tal es diferente no sólo respecto al enunciado resultante, sino en tanto ajeno también a la posibilidad misma de irse “ajustando” a través de la interacción conversacional.

### **III. El análisis argumentativo como herramienta de análisis en los textos estéticos**

La Teoría de la argumentación en la lengua o Teoría de los *topois* desarrollada por Anscrombe y Ducrot (1994) parte de la premisa de que el uso del lenguaje se halla vinculado a una especie de estructura lingüística que a su vez posibilita, construye y legitima su propio uso, de tal manera que entre la lengua y el discurso se genera una relación circular e interdependiente que es lo que permite afirmar a Ducrot que el sentido de un enunciado depende por una parte, de la presencia de elementos estructurales no informativos en el discurso, y por otra, de la activación de una creencia socialmente compartida (*topoi*).

El *topoi* es, al decir de estos autores, la relación discursiva que se establece entre dos proposiciones interdependientes, cuya naturaleza estructural construye la argumentación del enunciado donde se maneja. A la construcción de dicha relación se le denomina “estructura tópica”, y no es más que la línea argumental construida a partir de las representaciones ideológicas que legitiman un enunciado en el marco de una interacción concreta.

Como afirma Joel Martí (2006), este es el punto de ruptura metodológico entre la teoría de los discursos argumentativos de la Escuela de Neuchatel y la teoría de Ducrot, pues mientras para los primeros los implícitos del sentido parten de una tradición pragmática, es decir, se derivan del significado global del acto comunicativo (Grize, 1975), los *topois* se plantean como una especie de principio previo a la interacción, a la manera de representaciones ideológicas exteriores al discurso, lo que hace que se “activen” de manera mucho más objetiva, y no a través de una dimensión de “uso” del acto en cuestión. Lo que se activa pues, mediante el *topoi* es una creencia social, o sea, un enfoque simbólico-ideológico de una representación. No obstante, nos interesa adelantar que dicha activación tiene por función realizarse en condiciones de reconocimiento efectivo (Verón, 1995), pero ello no puede garantizar *a priori* su aceptación o rechazo pues eso depende del receptor en cuestión. Sin embargo, el reconocimiento, ante una u otro, es lo que hace posible la localización, explicación y comprensión de los argumentos que han sido utilizados para construir el discurso, más allá de que se pueda estar o no de acuerdo con él.

En tanto los *topois* son vínculos socialmente compartidos, que al mismo tiempo poseen un carácter relativamente estable dada su naturaleza normativa, y funcionan como una especie de regla gradual que se puede expresar en la fórmula “a más A, más B”, el *topoi* esquematiza los sistemas cognitivos mediante su inserción en una red de relaciones tópicas, permitiendo afirmar en consecuencia que su función no sólo es modelar el sentido orientador del discurso dentro del cual se insertan, sino constituir sistemas cognitivos mediante los que interpretamos el mundo.

Para el arte, la consecuencia más evidente de esta función cognitiva del *topoi*, es el reto que tiene al intentar decepcionarla y simultáneamente generar aceptación. Los textos estéticos por lo general tienden a desviar precisamente la creencia social en aras de hacer imperar, en la práctica artística, criterios diferentes a los construidos a través de las representaciones sociales. Sin embargo, esta propiedad de los textos artísticos no nos puede hacer olvidar los vínculos que tiene el arte y la cultura con el campo de las relaciones histórico-sociales donde se gesta, y en consecuencia, el principio de legibilidad que prima en sus discursos -aunque tenga la finalidad de decepcionar esas mismas creencias que activa-, para poder funcionar como tal. Es decir, aún cuando el arte construya una estructura tópica que desvíe la creencia social compartida, su desviación tiene que partir, para que se entienda como tal, y se acepte o rechace en consecuencia, de las relaciones de sentido que la red tópica activa a nivel social. Para ello, la presencia de la argumentación en un enunciado artístico, aún sin intenciones concretas de intervenir en los destinatarios, se revela como la estrategia básica para dar forma a una particular construcción de la realidad.

Es así que podemos entender que el arte, en su calidad de fenómeno sociocultural, se produce a partir de lo social, y sus significados ocurren y se actualizan al interior de una situación comunicativa que siempre tiene lugar en los ámbitos de las relaciones sociales. Por ello, la construcción del discurso -que no es otra cosa que la construcción de sus estructuras de significación- siempre parte del reconocimiento, tanto en términos de producción como en términos de recepción, lo que permite pensar que es posible aceptar que, ya sea que se desvíe o se reproduzca la norma discursiva, el discurso se produce para construir una realidad, a partir del material dado por la realidad misma anteriormente construida.

En tal sentido, no sobra acotar que esa realidad construida por y en el discurso a la que hemos hecho referencia no puede garantizar su estatuto de objetividad, sino más bien cierto consenso sobre lo real construido, en tanto dicho consenso sólo puede afectar el resultado de la verosimilitud. Así, al analizar un discurso lo que se analiza es la estructura que hace verosímil una construcción sobre la realidad, de ahí que se ocupe en el presente trabajo a esta técnica para dar cuenta de las estructuras de argumentación -que, como ya dijimos, son siempre estructuras de significado- que a la manera de verdades textuales otorgan verosimilitud al discurso en cuestión. Por ello, más que representar un mundo, el discurso lo crea, lo que en el arte resulta especialmente importante porque los textos artísticos, a pesar de que cuentan al igual que otros discursos de un patrón básico de argumentación, como bien dice Toulmin, operan bajo esquemas de argumentación propios de su campo, pertenecen por su naturaleza “lingüística”, al orden de los discursos retóricos. Esto indica que dichos textos ubican su fuerza expresiva allí donde los discursos científicos requieren de eliminarla.

Para que se comprenda mejor esta idea es necesario definir a los recursos propiamente retóricos como recursos que trazan o delinear -ajenos a los valores de verdad, y ajenos también, aunque en parte, a los valores de significación compartidos y convencionales- un mundo posible (en contraposición al mundo dado de la ciencia y los *topois*), cuya construcción aparece estrechamente vinculada con la responsabilidad expresiva de su autor. En este sentido, analizar el discurso contenido en un texto artístico requiere, además de inquirir sobre las estrategias de verosimilitud

que lo conforman, visibilizar también las posibles intenciones que desde el plano de la producción autoral, han permitido construirlo.

Sin embargo, como ya abordamos, esto último presenta una dificultad bastante insalvable pues no se puede asegurar que un discurso artístico tenga tal o cual intención (aunque tampoco se puede descartar totalmente), a menos que el autor mismo incida a través de una estrategia metadiscursiva propia aportando información relevante para su construcción, descripción o explicación. De ahí que los discursos retóricos no puedan ser analizados mediante la lógica de una argumentación de tipo lógico-deductiva, sino a través del análisis de los esquemas narrativos que a nivel micro constituyen el cuerpo del discurso en cuestión.

Esto nos lleva a considerar la necesidad de vincular el análisis de los discursos retóricos o artísticos a la situación comunicativa en la que tienen lugar, y no con el tradicional punto de vista que lo vincula a la intención de producir un efecto concreto. De ahí que nuestra perspectiva analítica y metodológica se inserte con distancias dentro de la concepción constructivista de la argumentación (Perelman, Grize, Vignaux, Ducrot). Esta perspectiva conlleva a concebir al discurso a partir de la inseparabilidad entre la forma y el contenido que es desde donde se construye “lo significativo”, pero al mismo tiempo impide diluir el vínculo entre el proceso de la enunciación (donde se ubicaría, en producción, la intención primigenia del autor mediante la creación del texto artístico) y el enunciado en sí mismo (texto) que es lo que reciben los receptores. Por ello es preciso sentar las bases de nuestro posicionamiento metodológico, pues si bien asumimos la premisa de que hablar es ya discurso, y discurso es ya argumentación, debemos tener en cuenta que ni aún la concepción constructivista sobre el discurso posibilita un acercamiento a los textos artísticos inintencionadamente. Dice Vignaux (1986) al respecto, que la argumentación toda es un conjunto de razonamientos que apoyan una tesis, por lo que la presencia de la argumentación lingüística viene a dilucidar un problema no tanto de entendimiento sino de adhesión a un conjunto de ideas que necesariamente, según este autor, tienen como objetivo intervenir en los destinatarios de la misma, lo que se vincula estrechamente con algo que hemos venido desarrollando ya en este trabajo, a saber, la dificultad que se presenta a la hora de demostrar qué argumentos se dan en contra y a favor de la tesis planteada en el discurso de los textos artísticos, sobre todo porque puede que no haya tesis en absoluto, sino que se trate sólo de un planteamiento, un punto de vista de los artistas sobre un aspecto cualquiera de la realidad construida socialmente.

De ahí que en lugar de señalar las intenciones que puede tener un artista concreto al producir un texto artístico, proponemos trabajar sobre las estructuras narrativas que desde el discurso gestado a través del enunciado en cuestión, se visibilizan, para así extraer de ellos los discursos que le son asociados en términos de efectos de sentido. En consecuencia con lo anterior, nos ha parecido pertinente emplear la Teoría de la Argumentación en la Lengua, desarrollada por Anscrombe y Ducrot, porque es desde ella que se puede constatar que las entidades lingüísticas no generan sentido por sí mismas, tampoco por los pensamientos o creencias que la suscitan o sugieren, sino que es en la inserción de los enunciados en los encadenamientos discursivos, lo que le otorga valor de sentido a los mismos, y eso es justamente lo que puede ser entendido como argumentación.

#### **IV. El análisis argumentativo de “El dulce abismo”**

Para ilustrar la propuesta metodológica que sostenemos, realizaremos el análisis de la canción El dulce abismo, del cantautor cubano Silvio Rodríguez, toda vez que este

cantautor es reconocido tanto desde el punto de vista de la producción artística campal, como desde el punto de vista recepcional. El objetivo particular de este análisis por tanto, consistirá en analizar la estructura tópica de dicha canción para dar cuenta de cómo están contruidos los sentidos de la misma. El criterio de selección utilizado es un criterio azaroso y obedece solamente a la pretensión de demostrar mediante un análisis de caso ilustrativo lo anteriormente expuesto. El tópico de la canción es en apariencia el amor, nucleado alrededor del vocativo: Amada.

Ante la dificultad que representa la inexistencia de un modelo de análisis discursivo que demuestre la viabilidad práctica de la Teoría de la Argumentación de Ducrot, consideramos como punto de partida del análisis la localización, descripción y posterior análisis de las diferentes formas tópicas a través de las cuales los distintos *topois* son convocados. Ello nos permitirá indagar en las huellas de argumentatividad presentes en el discurso en cuestión y de esa manera estaremos en condiciones de dar cuenta no sólo de los tópicos que el artista ha seleccionado a la manera de “voces” para producir un discurso, sino también la interrelación que éstos establecen entre sí, así como la estructura lingüística donde aparecen insertos, de forma tal que su posición dentro del enunciado, que es al mismo tiempo su inserción y posición dentro de la estructura narrativa del discurso, nos permita acceder al sentido convocado.

Para dar cuenta de lo anterior, proponemos simplificar el modelo analítico en tres momentos:

1. Describir y explicar los sentidos implicados a partir de la estructura tópica obtenida del análisis de la estructuración de los *topois*.
2. Localización y explicación de los elementos estructurales informativos y no informativos presentes en los enunciados.
3. Determinación de la relación de ambos elementos en la generación del sentido en el enunciado.

Como puede notarse, el diseño del modelo analítico anterior permite analizar discursivamente a los textos artísticos sin “agredir” la lógica de interlocución del discurso, toda vez que elimina del proceso de análisis la intención “oculta” a la que hace referencia tanto Ducrot como Vignaux, y que como ya advertimos, puede no ser la clave para gestar y des-construir estrategias de argumentación en los textos artísticos. Así, procederemos a realizar el análisis de cada una de las cuatro estrofas que componen a Amada, con el objetivo de localizar su estructura tópica central.

En la primera estrofa (*Amada, supón que me voy lejos, tan lejos que olvidaré mi nombre, Amada, quizá soy otro hombre, más alto y menos viejo, que vela por sí mismo, allá lejos, allá rondando el dulce abismo*), podemos observar que el autor invoca a alguien o algo que denomina “Amada” y la invita a suponer que él se va muy lejos, sin embargo, podemos notar que no se trata de una distancia física, sino de una distancia espiritual pues luego dice “tan lejos que olvidaré mi nombre”. La lejanía aquí se expresa entonces como la posibilidad de estar en contacto con lo ajeno. Lo ajeno, en ese sentido, es descrito por el autor a partir de tres relatos: “quizá soy otro hombre”, “más alto y menos viejo”, “que vela por sí mismo”. Esto indica que el autor no se configura de esa manera en el presente, sino que se visualiza así a la distancia, en el futuro. Lo ajeno entonces está circunscrito al futuro que es al mismo tiempo, la lejanía a la que invita a suponer, y que define claramente como “dulce abismo”. Es de notar, no obstante, que en esta primera estrofa, el autor no se declara allí, sino “rondando”.



En la segunda estrofa (*Amada, supón que no hay remedio, remedio es todo lo que intento. Amada, toma este pensamiento, colócalo en el centro de todo tu egoísmo, y ve que no hay, ausencia para el dulce abismo*), el autor nuevamente invoca a Amada, invitándola también a suponer, pero esta vez a suponer la imposibilidad de “curar”, “remendar” o “cauterizar” algo (a eso remite la palabra “remedio”, a la irreversibilidad de lo negativo o el error). Sin embargo, se reconoce a él mismo “curando”, “remendando” o “cauterizando”, lo que indica que él está incapacitado de suponer el sin remedio, pues es justamente lo que intenta hacer. Por eso, la invitación a Amada adquiere una especial importancia con respecto a la invitación de la primera estrofa: Amada es quien debe actuar bajo la guía de la suposición a la que el autor la invita.

Lo anterior se ve reforzado por los versos siguientes en los que el autor ordena a Amada “colocar” la suposición del sin remedio en el centro de su propio egoísmo (el de Amada, con lo que supone que Amada tiene egoísmos). Es la primera vez que el autor refiere una característica de Amada y ello nos remite en primer lugar a humanidad, y en segundo lugar al privilegio del Yo. Pero, en los siguientes versos, el autor invita a Amada a constatar que aún colocando el pensamiento sobre el sin remedio (la fatalidad, ante la imposibilidad de poder revertir cualquier cosa) en el centro de TODO su egoísmo, no hay ausencia para el dulce abismo, es decir, hay presencia de esa “lejanía” que ha definido como tal en la primera estrofa. Con ello, consideramos, se refuerza la idea de “lejanía” como comunión con lo ajeno, en tanto distanciamiento del sí mismo, lo que en consecuencia, enfatiza el egoísmo de Amada como un egoísmo que no tiene implicaciones negativas para los otros, pues en ella, y a pesar de su egoísmo, la comunión con lo ajeno no desaparece.

En la tercera estrofa (*Amada, supón que en el olvido, la noche, me deja prisionero. Amada, habrá un lucero nuevo, que no estará vencido de luz y de optimismo, y habrá, un sinfín de luces bajo el dulce abismo*), el autor habla de sí mismo, a pesar de que sigue invitando a Amada a suponer, pero la suposición a la que se refiere ahora es que la noche (oscuridad, lamento, desconocimiento, temor) pueda olvidarse de él, es decir, pueda sumirlo en algún tipo de eterna oscuridad. A esto el autor le llama “dejarlo prisionero”.

Sin embargo, puede apreciarse que los versos que siguen definen que ese evento, sin lugar a dudas poco afortunado para el hablante, pierde importancia ante la convicción de que “habrá un lucero nuevo” que, a pesar de la noche, no estará vencido (lo que indica que habrá luchado y potencialmente estará agotado, pero siempre algo tendrá de luz y de optimismo, y agrega que habrá también un sinfín de luces bajo el dulce abismo (es decir, sosteniéndolo), que ya vimos que es la lejanía, al comunión con lo ajeno. Ello nos lleva a concluir que a pesar de cualquier eventualidad, se puede seguir contando con el dulce abismo que está lleno de luces (obsérvese como se contrapone semántica y simbólicamente la luz a la noche).

La cuarta estrofa (*Amada, la claridad me cerca; yo parto, tú cuidarás el huerto. Amada, regresaré despierto una mañana fresca de música y lirismo. Regresaré del sol que alumbra el dulce abismo*), es la única estrofa en la que no hay una invitación a la suposición. El autor describe a Amada su estado con respecto a la luz. Es importante que ese estado de luz que se ha venido definiendo en las estrofas anteriores como positivo, es percibido por el autor como un “cerco”, lo que puede remitir tanto al sentido de “acorralamiento” e imposibilidad de fuga, como al sentido mismo de proximidad irremediable. En cualquier caso, el verbo cercar no es un verbo que refiere a una situación agradable, si bien no desagradable del todo.

Este verso tiene la finalidad de anunciarle a Amada su estado (que ya vimos cómo puede connotar algo de angustia a través de la frase “la claridad me cerca”) como si a ese estado se hubiese llegado por medio de las suposiciones anteriores. Esto indicaría

un vínculo entre la suposición misma como hipótesis probable, al menos dentro del pensamiento, y la idea de que algo que se piensa, aunque hipótesis, puede llegar a convertirse en realidad. Dicho de otra manera: el pensamiento es fruto de la suposición, y su consecuencia es orientar a la acción.

En el segundo verso se hace evidente la acción del sujeto “yo parto...”, lo que significa que se va “allá lejos..., tan lejos...” Eso nos indica que el autor marcha al encuentro del dulce abismo que es el lugar de lo ajeno, aunque paradójicamente se encuentre también el sí mismo. Le encarga a Amada “el huerto”, es decir, el lugar de la cosecha, orden que puede ser entendida como la necesidad de seguir sembrando suposiciones y pensamientos sobre el dulce abismo (el huerto siempre va acompañado por una imagen tranquila, bucólica, pero al mismo tiempo nutritiva, viva), y le advierte también que regresará, lo que significa que retornará a su Yo, pero retornará fresco, lleno de música y lirismo, de lo que puede inferirse que retornará del dulce abismo cambiado para bien, lo que si se engarza con la angustia que muestra en el primer verso, refleja que el hablante si bien siente angustia o miedo a lo desconocido y ajeno (que es por una parte lo ajeno mismo y por la otra, el temor de la luz *per se*), tiene al mismo tiempo la convicción de que ese viaje hacia la luz, es decir, hacia el dulce abismo, es un viaje renovador.

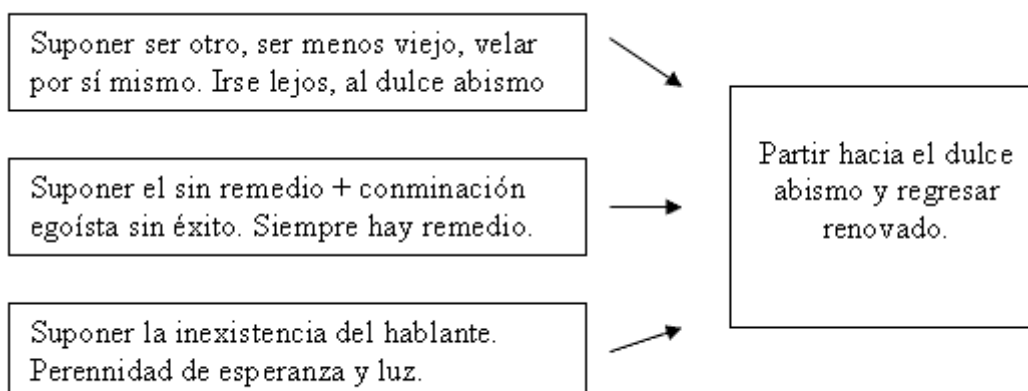
Lo analizado hasta el momento, nos permite definir las estructuras tópicas por estrofas de la siguiente manera:

Primera estrofa	<b>"a más distancia, más conciencia de sí como ajeno"</b>
Segunda estrofa	<b>"a más suposición del sin remedio, más constatación de que en Amada existe el remedio"</b>
Tercera estrofa	<b>"a más suposición negativa, más convicción de esperanza"</b>
Cuarta estrofa	<b>"a más suposición de dulce abismo, más proximidad a él"</b>

Como puede observarse, la primera estructura define a la distancia, que ya vimos como es un “irse lejos”, un “irse de sí mismo” con la idea de verse distinto, menos viejo, es decir, menos contaminado por la experiencia de la vida. En la segunda, se define la suposición del sin remedio, como si fuera un momento diferente del distanciamiento supuesto en la primera estrofa. Esta suposición del sin remedio, no obstante, sitúa a Amada en la posibilidad del remedio, aún cuando se suponga lo contrario, es decir, como si suponer el sin remedio fuera en realidad imposible (“Y ve que no hay ausencia para el dulce abismo”). Posteriormente, la tercera estructura también articula una suposición: la suposición de que aún en condiciones desfavorables, hay convicción por parte del sujeto de que existe la esperanza. Esto indica que el sujeto, en este momento narrativo, ha alcanzado, si bien en la suposición, el distanciamiento del sí mismo, enfatizando la importancia de la esperanza (que es simbolizada con la luz), más allá incluso de su propia oscuridad; así, él deja de ser “necesario” y con ello deja de ser necesario el Yo como encarnación del egoísmo negativo y egocéntrico.

Pero es en la cuarta estrofa donde las tres suposiciones se vinculan a través del acto que describe el personaje, pues al partir hacia la luz, hacia el dulce abismo que es el

lugar de encuentro con lo ajeno (de ahí la distancia necesaria), el personaje retorna renovado, fresco, joven, en una palabra: descontaminado. El recuadro que sigue ilustra mejor las articulaciones aquí descritas.



Lo anterior, nos permite concluir que la estructura tópica central de esta canción es la siguiente: “a más suposición sobre el dulce abismo, más proximidad a él”. Con ella, daremos comienzo al segundo momento de análisis que consiste en determinar el núcleo de elementos informativos y no informativos alrededor de los cuales la estructura tópica, como estructura argumentativa del texto se sostiene. Por ello, partiremos de la estructura tópica antes descrita para dar paso a las representaciones de cada uno de sus elementos informativos.

Como elementos informativos hemos definido a “lejanía” (dulce abismo, luz), “partir” (ir hacia el dulce abismo), “dulce abismo” (lo lejano, lo otro, lo que no puede ser pensable más que en la suposición), y “suposición” (pensamiento que guía la acción). Ellos representan el sostén de la estructura tópica a través del encadenamiento de sus significados, mismos que pueden entenderse como una especie de dinámica vital en la que a medida en que crecen las suposiciones sobre el dulce abismo, aumentan las posibilidades de aproximación a él, a través de una operación de distanciamiento del sí mismo. Esto se da enfáticamente a través de la expresión “quizá soy otro hombre”. Sin embargo, hay otras expresiones que refieren a esta idea: “supón que en el olvido la noche me deja prisionero” (donde se observa un distanciamiento del Yo, enfocado en el egocentrismo, como parte de un segundo estadio de distanciamiento), y por último, la expresión “yo parto”, donde “partir”, dado el contexto de la canción, significa la decisión de dejar de ser el yo distintivo que es, para ser parte de otra cosa que lo renovará. En su viaje hacia el sol, hacia la luz del dulce abismo, el hablante se “irá lejos”, “tan lejos que olvidará su nombre”, por eso consideramos que en este tercer estadio de distanciamiento, este Yo que ya de antes comenzó a transitar hacia un no egocentrismo (primeras estrofas), se despoja de sí, pero paradójicamente, esto es lo que lo hace ser más Él en su comunión con “lo lejano”.

En cuanto a los elementos no informativos, que ya advertimos que se tratan de elementos estructurales de la lengua, hemos localizado tres: la orden de suponer (comienzo de las tres primeras estrofas) + descripción de la acción del hablante (4ta estrofa), la natural transición del pensamiento a la acción (de las 3 primeras estrofas a la 4ta), y por último el empleo del monólogo como recurso de reflexión (estructura narrativa de todo el texto). Esto nos lleva a considerar al monólogo que sostiene el hablante con Amanda (invocándola), como el sostén de una conversación de la que sólo podemos dar cuenta parcialmente. La suposición, como ya vimos, es eje de las tres primeras estrofas, y por medio de ella, se llega a la cuarta que es donde el hablante anuncia su acción de “partir”. Pero esta acción se da como la consecuencia

natural del acto de suponer, pues no media nada más que la suposición misma entre la 3era y 4ta estrofa, lo que creemos conforma una estrategia del discurso para enfatizar el *topoi* que se activa, es decir, esta “naturalidad” que se pretende a través del discurso para dar cuenta del tránsito de la suposición a la acción, da la clave para pensar el monólogo como un acto autorreflexivo que a su vez legitima a la estructura tópica central “a más suposición del dulce abismo, más proximidad a él”, validando con ello lo que subyace debajo de esto, a saber, que el pensamiento orienta la acción (*topoi*).

Como puede notarse, el análisis del segundo momento nos ha llevado al análisis planteado para el tercer momento: la determinación del peso de ambos elementos en la generación del sentido de los enunciados, quedando demostrado la relación recíproca entre uno y otro.

## Conclusiones

El análisis que hemos realizado de la canción El dulce abismo, ha servido para ilustrar el planteamiento metodológico que aquí se sostiene, es decir, el modelo de análisis que indagando primero en la estructura tópica del texto permite localizar los elementos informativos y no informativos que generan sentido en él, y de la misma manera permite explicar también su función dentro del mismo a partir del análisis semántico de esos sentidos generados. Para ello se ha recurrido al concepto de *topoi* y de estructura tópica, en el entendido de que ambos pueden dar cuenta de un núcleo pragmáticamente comunicativo, en el caso del primero, y estructuralmente organizativo de la argumentación en el caso del segundo. No sobra recordar, sin embargo, que los *topois*, en tanto conforman creencias intersubjetivas socialmente compartidas son elementos que en el caso del análisis discursivo de los textos artísticos, resulta un concepto difícil de operacionalizar aisladamente, es decir, al margen de la estructura tópica, por eso consideramos nodal su localización y análisis para dar cuenta de ellos.

En el caso de El dulce abismo, acceder al *topoi* al que se hace referencia (“el pensamiento orienta la acción”) significó realizar un análisis de la estructura tópica del texto (“a más suposición del dulce abismo, más proximidad activa hacia él”), creencia simbólica compartida socialmente a partir de un posicionamiento ideológico sobre el pensamiento y sus vínculos con la praxis vital. Por ello, si bien no puede hablarse del empleo de *topois* propiamente dichos en este texto, es innegable que el análisis de la estructura tópica para determinar la manera en la que el autor ha puesto en marcha su estrategia de argumentación arroja luz sobre el mismo. Podemos preguntarnos con todo derecho ¿sobre qué y cómo argumenta el autor? Esto, lamentablemente, se escapa a los fines de este trabajo, aunque un análisis temático futuro permitirá contestar esta interrogante. No obstante, pueden adelantarse ciertas respuestas al respecto.

Este análisis como se ha visto, no resulta pertinente para definir quién o qué es Amada, eje evocativo de toda la canción (incluso el título lo refiere), pero podemos inferir que el texto, al incluirla como parte de su monólogo-conversación, le otorga un lugar relevante en los sucesos que narra. En ese sentido Amada es referencia obligada para comprender el encuentro o la revelación por parte del hablante con el “dulce abismo”, tópico a nuestro entender que se instaura como centro temático del texto, en tanto la estructura tópica así lo define. Por ello, consideramos a Amada como una suerte de recurso-pretexito por medio del cual el autor sostiene un diálogo autorreflexivo que como ya vimos, lo lleva a pasar del pensamiento a los hechos.

Resultaría bastante irresponsable negar la mínima caracterización que el autor realiza de este personaje (Amada) -con lo que se complejiza, aunque no se anula, la posibilidad de entenderla como un recurso pretextual, porque el personaje de Amada cumple con determinadas “tareas” dentro de la historia: “constatar la imposibilidad del sin remedio”, y “cuidar el huerto”, lo que permite entrever el vínculo que representa su presencia en el monólogo-conversación del hablante, aún sin poder llegar a definirlo del todo.

Así, la búsqueda o indagación sobre el tema encuentra serias limitaciones en los marcos de este análisis, lo que no impide, como ha quedado demostrado, que se pueda analizar la estructura tópica de un texto sin determinar su tema concreto. Ello nos lleva a concluir que si bien la estructura argumentativa de un texto está relacionada con su tema, Ducrot lleva razón al afirmar que la argumentatividad del discurso se halla presente aún cuando el valor informativo dentro del mismo no sea relevante. En *El dulce abismo*, no obstante, no podemos dar fe de la irrelevancia de la información, aunque sí de la ausencia de información concreta (como lo es la imposibilidad de saber qué o quién es Amada). Sin embargo, ello no es un obstáculo para el análisis discursivo tal cual se ha planteado en este trabajo.

Estas conclusiones, por tanto, si bien tienen como telón de fondo el pretexto del análisis discursivo de esta canción, ha tenido por propósito puntualizar los alcances conceptuales y metodológicos de la Teoría de la Argumentación de Ducrot cuando se aplica a los textos artísticos, así como demostrar su utilidad y operacionalización.

## Referencias bibliográficas

ANSCROMBE, J. y O. DUCROT. (1994). *La argumentación en la lengua*. Madrid, Gredos.

COLLINGWOOD, R.G. (1960). *Los principios del Arte*. México: FCE.

ECO, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.

ECO, U. (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.

EVERAERT-DESMENDT, N. “La comunicación artística: una interpretación peirciana”. En *Signos en rotación Año III No. 18, 2005*. Artículo en línea, disponible en:

DUCROT, O. (1986). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.

JAKOBSON, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.

GUTIÉRREZ, S. “Discurso político y argumentación”. Artículo disponible en línea en: [www.filosofia.uchile.cl/Editorial/libros/discurso\\_cambio/72Gutie.pdf](http://www.filosofia.uchile.cl/Editorial/libros/discurso_cambio/72Gutie.pdf) (fecha de consulta diciembre 2006)

GUTIÉRREZ ALBERONI, J.D. “La teoría de las representaciones sociales y sus limitaciones metodológicas en el ámbito psicosocial”. Artículo

disponible en línea en: [www.dinarte.es/salud-mental/pdfs/art-esp.pdf](http://www.dinarte.es/salud-mental/pdfs/art-esp.pdf) (fecha de consulta: enero 2007)

MARTÍ, J. “Representación de estructuras argumentativas mediante el análisis de redes sociales”, artículo disponible en línea en: revista-redes.rediris.es/indicevol10.htm (fecha de consulta noviembre 2006).

RICOEUR, P. (2003). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente del sentido*. México: Siglo XXI.

VERÓN, E. (1995). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, Barcelona.

RICOEUR, P. (1977). *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megalópolis.

VIGNAUX, G. (1986). *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*. Buenos Aires: Hachette.

## Notas:

- [1] Si bien Toulmin se refiere a los patrones de argumentación del campo artístico, distinto, por ejemplo, a los patrones de argumentación del campo científico, consideramos que la división rige en tanto el discurso del arte es un discurso retórico y no un discurso científico, lo que necesariamente impone diferencias en la argumentación que funcionan tanto para los textos sobre el arte, como para los textos artísticos, es decir, los contruidos con material del arte. Para una mayor información, consultar: TOULMIN, E. S. *The uses of argument*. Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1958.
- [2] El problema que se señala como tal tiene su origen en el marco donde se sitúan para los teóricos lógicos-discursivos las interacciones interdiscursivas, a saber: la interacción comunicativa de tipo interpersonal, *in situ*, donde sin lugar a dudas en la medida en que se va construyendo el sentido de un enunciado en el acto del habla, se va construyendo también (en el sentido de ajuste estratégico, como afirmara Toulmin) la argumentación; de ello se desprende que la intención de la argumentación puede ser variable, en función justamente de los derroteros concretos por los que transita una situación comunicativa determinada.
- [3] La canción forma parte de la trilogía Tríptico (1980-1984).

**Vivian Romeu.** Profesora-investigadora de la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (<http://www.uacm.edu.mx>). Graduada de Historia por la Universidad de La Habana, Cuba. Maestra en Estudios Humanísticos con especialización en Filosofía, por el TEC de Monterrey, Ciudad de México, México. Actualmente aspira al grado de doctor en Ciencias de la Comunicación por la facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana, Cuba. Líneas de investigación: estética, arte, semiótica, comunicación intercultural y teorías de la comunicación. Email: mynameisariel@hotmail.com

© Vivian Romeu 2007

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

