



Manual de uso

Nicolás Rosa

Universidad de Buenos Aires

Presidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica

I

Todavía hoy dudamos de que el hombre fabrique para hablar enunciados o discursos, si articula la palabra o la lengua, si emite lenguas o bables; lo único que sabemos es que el hombre realiza una actividad que la historia llamó lenguaje y que se organiza por la actividad parlante del sujeto en su registro de lengua y en su faz de inscripción, escritura. El otro fenómeno coalescente es la voluntad del sujeto para darle sentido a esos grafos; los mira, los observa y dice que dicen cosas. Inventó la lectura. Son dos fenómenos que por su banalidad informática y cultural nos parecen simples, pero, si lo volvemos a pensar, son verdaderamente misteriosos. Este hecho dio origen a muchas formas de hablas extrañas (los esperántidos) y de lecturas que se confirman en todos los sistemas de interpretación. En las teorías contemporáneas observamos dos hechos que tienen sucesión temporal: todo es referido a un lenguaje, aunque no adivinemos su sentido, o todo adviene figura que muestra, indica y persiste en significar: todo deviene [336] hermético y debe necesariamente proyectar una *hermeneusis*. Todas las formas en que el discurso ha sido considerado, desde la perspectiva lingüística, desde la perspectiva semiótica e incluso desde la perspectiva antropológica o psicoanalítica, concurren a una reflexión sobre dos hechos fundamentales: qué significa y cómo significa. Si empiezo diciendo que dudamos, es porque nada

nos garantiza más que el asentimiento o la contradicción del otro, que la secuencia de sonidos que emitimos y que paleográficamente apuntamos, tenga un sentido para mí o para el otro.

Me referiré a una teoría del discurso menos frecuentada en nuestras latitudes y que por razones de actividad profesional y por adhesión ideológica quiero exponer, pues creo que aún una teoría que concita las posibilidades de analizar la tipología discursiva tanto como el mercado discursivo y permite entender la literatura desde otra perspectiva. He desarrollado algunos de estos aspectos en las investigaciones a mi cargo y en alguno de mis libros (Rosa, 1990).

En la teoría del discurso contemporánea la sociocrítica, que tiene por objeto la interdiscursividad entendida como sociodiscursividad, puede ser sostenida en dos enunciados teóricos: a) el concepto de escritura y de inscripción social que metaboliza la inscripción subjetiva entendida como datos geográficos, históricos, sociológicos, pero también como una etnografía social, todas las formas del trazado del sujeto en una sociedad determinada en los movimientos de circulación y de detenciones en las llamadas instituciones sociales en donde deja su marca. Y, en esta perspectiva, la literatura -suma de inscripción y de oralidades: una verdadera manufactura de la letra- es un conjunto de enunciados de saberes sociales o socializados pero también una interferencia en esos saberes. Podemos dudar de la legitimidad científica del giroscopio de Foucault, pero como instancia de saber permite una discusión sobre la ley de gravedad que sostiene la imaginación del texto de Umberto Eco. El dato real de la «enfermedad», su clínica, su diagnóstico, su pronóstico, su curación y su desliz hacia la muerte generan, en la novela realista, toda una serie de enunciados que soportan tanto la narración como la intriga de la novela realista y de la novela sentimental entre Balzac y Dumas hasta la pavorosa muerte de Emma, castigo somático como símbolo del castigo divino. El pecado, se decía, en una hipótesis visiva, se ve en el rostro, y Dorian Gray, en las variantes modernistas, bien lo sabía.

Epistemológicamente, la novela realista es la enciclopedia de todas las ciencias de la época y narra los distintos saberes en distintos niveles, [337] desde los sistemas de punición y castigo en el orden de la legislación social y en el orden de la moral societaria de la época en donde se tramitan las relaciones de actuación y contraactuación de los saberes legislativos y judiciales, como en las novelas de Balzac, o en las leyes de la herencia en las novelas de Henry James, o las formas asociales del desenfreno y la desorganización en los folletines amorosos de la época. Pero nos interesa señalar ahora la superación disciplinar de un orden retórico basado en las figuras. Nuestra propuesta es reemplazar este orden por una retórica de las hablas sociales, de los dialectos de clase, de los bables fronterizos, qué se dice, qué se escribe, qué se comenta, qué se charla, qué se radiografía en el

sector de la vida privada del sector privado de la vida pública, los fenómenos de intermediación entre la vida pública y la vida política, qué se dice pero qué se oculta del sida, partiendo de un presupuesto fundamental: todo discurso remite a otro discurso, lo que implica el conocimiento diferencial de los discursos y, antagónicamente, qué es lo que dicen sin decir en su enfrentamiento a lo real social. El presupuesto disciplinar que manejamos es que en contra de la totalización discursiva visible en muchos teóricos contemporáneos -se habla del discurso político, del discurso científico, del discurso publicitario y sus formas específicas de mostración, pero es difícil demostrar la especificidad de lo específico, es decir, si todo es discurso enfrentado a lo real-, es principio básico sostener que no puede haber especificidades sino una multiplicidad de hablas que hablan de lo mismo en lugares distintos y de lo diferente en los mismos lugares; la permeabilidad sustantiva de los discursos es lo que permite la modificación constante de la fluencia discursiva y sobre todo la disolución de un referente absoluto. Es verdad que las manifestaciones actuales y los niveles de soporte de lo real se inscriben en todas las formas de lo discursivo -incrementación histórica de la letra y del discurso-, sin embargo, nuestra hipótesis marca que lo real, lo no escribible, lo no argumentable, lo inaudito, son formas antagónicas que se enfrentan a las formas de representación discursiva. En el Derecho, no hay forma de representar la idea de justicia, en el discurso literario, Juan José Saer escribe *Nadie Nunca Nada; Nadie Nada Nunca, Nunca nadie nada*, los tres grados cero de la enunciación: el grado cero del sujeto, el grado cero del objeto y el grado cero del circunstante: el descontar de la narración. En los medios masivos, el fenómeno de retroalimentación de los discursos mediáticos hace que los medios ya no informen ni publiciten, sólo hablan de sí mismos. El periodismo mediático es un periodismo autobiográfico y en primera persona. El [338]protagonismo social de algunos discursos marca la política de los discursos en una sociedad pero simultáneamente la subversión constante de los mismos. La compleja tipología de los discursos circulantes desde la oralidad en todas sus formas -las artes de hablar en oposición a las artes de escribir de Walter J. Ong, a las que yo agregaría, el arte de leer (Ong, 1982; Rosa, 1997)- la conversación y lo conversacional (en Puig), el rumor, la charla (en Fray Mocho), el chisme y su circulación (en Laferrère o en David Viñas: *Las de Barranco o Cuerpo a cuerpo*), o el chiste (en Cancela), hasta los grandes géneros que fundan la hegemonía de los discursos: el de la política, el de la religión (Bourdieu, 1971), los de la ciencia, etc., que presiden en relación de homogeneidad y subordinación los discursos menores como los de la costumbre, los de la doxa social, familiar, etc. Esta subordinación implica fundamentalmente una relación de distribución más que una relación de valor. El fenómeno de una mayor incidencia en el registro social depende de la historicidad de los fenómenos discursivos. Si persistimos en nuestros ejemplos, lo que se dice y lo que se escribe (pero también lo que se escucha) sólo puede definirse en función de lo que no puede decirse o escribirse en una sociedad determinada. Los tabúes y censuras discursivas marcan el lugar de

los discursos pero también su exclusión. Es verdad que el discurso narrativo en la versión novela elabora retóricas para intentar salvar estos escollos (la perífrasis o la paráfrasis, ambas pueden ser enigmáticas, y todas las formas de elisión y de alusión). La explosión actual del discurso sexual, en todas sus variantes, repone sobre la escena discursiva varios fenómenos: el problema del género y del género social, el discurso sobre el sida, el discurso sobre los gay y lesbianas, como antes fue el de la prostitución, el discurso feminista, el discurso de la etnicidad, etc. permite en los fenómenos de superficie una extensión discursiva e imaginaria polifónica, que encubre fenómenos de clausura, silencio, reticencia, mudez y ostracismo de otros discursos, como, por ejemplo, la reivindicación clasista encubierta teóricamente por la disyunción «pobres o ricos» que iguala la reivindicación con la justicia distributiva.

En la contemporaneidad, los discursos que se entrecruzan y se convierten en motivo de causa productiva del discurso social y del discurso literario pueden ser determinados de esta manera: *Discursos de procesos de enunciación*: afirmación, negación, conjeturales, apodícticos, sentenciosos; *discursos de explicitación*: fenoménicos, científicos, dóxicos, regulatorios, justificativos; *discursos de predicación*: testimonios, prédicas, probativos, judiciales, sentenciosos, interpelativos, [339]sermonarios, etc.; *discursos dóxicos*: el chisme, el chiste, la charada, el rumor, la calumnia, los lugares comunes morales y de la moral común, los clichés, los refranes, los vaticinios, la glosa de la vida cotidiana y las versiones; *discursos de aplicación*: técnicos, artesanales, artísticos, moralizantes, científicos, dóxicos; *discursos de ejemplificación*: éticos, moralizantes, probativos, pseudocientíficos, dóxicos. La constelación de los discursos circulantes exige de una jerarquización valorativa. Esa jerarquización generalmente es debida a las macro y micro-ideologías suspendidas en la vida social y a la jerarquización endóxica de los sujetos sociales. La clasificación de estos discursos deja de lado el grado de intensificación de los mismos de acuerdo con las prácticas sociales y que por ende pueden modificar su estatuto y su régimen de variación. Pongamos por caso, la medicina ocupa el lugar dentro de los discursos científicos pero simultáneamente el lugar de los saberes cristalizados en la cura popular, los manosantas, los curas sanadores, las brujas o tiradores del tarot o la medicalización del desvío sexual en la clandestinidad -a medias pública- destruyendo los lugares sombríos de fin de siglo o de la época victoriana, por ejemplo, en Cambaceres, o el estigma de la degeneración en las prostitutas que reaparece en Manuel Gálvez, en donde se entrecruzan los discursos de la psiquiatría del momento, el discurso médico-administrativo, el del médico alienista y del higienista social, cuyos temas básicos son la prostitución, la histeria, el safismo, la novela erótica y los elementos de la utopía libertaria de las feministas de fin de siglo (Angenot, 1986).

El símil del espejo ha sido desde siempre la figura de la creación artística como reflejo de la copia de la realidad sobre el principio de la mimesis artística, vinculada a la representación realista sobre la base de la objetividad. La otra imagen, la de la lámpara, según Abrams (1962), considera que la realidad está tramada de aspectos según la perspectiva del artista y por ende vinculada con las artes intimistas, simpáticas, que exigen una representación perspectivista de los fenómenos. A partir del surrealismo y del psicoanálisis - sin entrar a considerar otras relaciones más que la histórica- las formas de representación han ido cambiando hasta alojarse en sistemas de presentación, de copia, de mimetismo, incluso de plagio. Las artes figurativas son ahora artes de des-figuración. Los códigos, a partir de nuevas canonizaciones, se han quebrado y las *artes del lenguaje*, pretendidamente comunicativas, se han vuelto contra-comunicativas; la visión se ha vuelto estereoscópica: el espejo se ha quebrado, la lámpara se ha roto. [340]

La interdiscursividad de los enunciados puede constituir nuevas formas de análisis de las formaciones discursivas y de las formas discursivas en el registro literario: lo dicho y lo no-dicho, lo textualizable y lo no-textualizable marcan los límites de los enunciados, no una línea temática propia del estudio de las fuentes de procedencia estilística (De Ernst Curtius a Cesare Segre, de Dámaso Alonso a Bousoño), sino una *constelación de enunciados* de procedencia diversa fijados en un momento de la historia. Esta constelación siempre es efímera pues está sujeta a dos principios: a) es una construcción del observador -diría del observante para tratar de desobjetivarlo- y por ende está sujeto a las determinaciones específicas que la conforman - determinaciones concientes e inconscientes- y b) está conformado por la doxa social que la instituye: el sujeto científico es el intento mayor del sujeto para desprenderse de los enunciados doxísticos de una sociedad, cristalizaciones máximas, lugares comunes, presupuestos ideológicos, tipologías que constituyen, en su concretización, *ideologemas* que circulan en el campo social y en el campo investigador. Pongamos como ejemplo, dentro de nuestra perspectiva, la teoría de los géneros desde Aristóteles, Horacio, Boileau, Malherbe, Guez de Balzac, hasta las formas semióticas de Jakobson y la lógica de los géneros en Kate Hamburger (1986) y en el nivel textual mimesis, copia, falsificación, versión, similitud, que repone la contemporaneidad, irónicamente en Roland Barthes y taxativamente en Harold Bloom.

Podríamos precisar nuestro enfoque señalando los diversos discursos que pueden registrarse en una sociedad determinada generando una relación interdiscursiva en el nivel de la circulación e inter-extra textual en el nivel del texto social. Estas configuraciones están presididas por dos leyes discursivas fundamentales: las múltiples referencias que permiten las relaciones complejas de intersección, disposición y entrecruzamiento en diversos grafos de las potencias discursivas, presididos por el trabajo de textualización, de

ficcionalización, los efectos de texto y el aspecto valor del texto, trabajo sobre la lengua y sobre el significante. Si tomamos una novela de Cambaceres, puedo pensarla como un entrecruzamiento de saberes sociales que se condensan en enunciados y máximas que circulan en determinada época. Los enunciados de la moral societaria que van desde 1870 a 1890 en donde están presentes todos los saberes de la época: el discurso sobre la prostitución y las formas de la sociabilidad, que vemos en los textos de Mansilla que proviene de una secuencia histórica anterior, o los discursos sobre la sociología y criminología de ingenieros, o las leyes de profilaxis social, las [341] formas médicas de la tocología, las formas carcelarias de la represión, el discurso psiquiátrico y manicomial de Ramos Mejía, la dactiloscopia de Vusetich y las formas de identificación y de identidad, el discurso de la inmigración y su contraataque discursivo en la Ley de Residencia como discurso justificatorio y regulatorio de Miguel Cané, la simulación y el disimulo en la vida ciudadana que muestra la importancia del *salto* desde *La Ciudad Indiana* de Juan Agustín García a *La Bolsa* de Julián Martel, pasando por *La Gran Aldea* de Lucia V. López, las fórmulas del lenguaje en las calles, como vemos en Fray Mocho y en los barrios donde el *lenguaje del delito*, núcleo inicial de la «lunfardía», será reconstituido por Dellepiane, que encuentra su exaltación en las novelas tipológicas como *Irresponsable* de Podestá, o atípicas como *Libro Extraño* de Sicardi, permiten armar un dispositivo discursivo de lo decible y de lo legible en una época, sobre el presupuesto de que no son códigos, cánones o estilos, o géneros, sino *funciones* que se modifican rápidamente en el campo histórico pero también de escritura a escritura. Lo literario es el enunciado que migra, acepta, transforma, diverge, modifica, pero que también *resiste* las puestas discursivas y los dispositivos de los arcaísmos y de las novedades, de los aparatos de equilibrio de los niveles discursivos, de las coneretizaciones dóxicas y de los estereotipos sociales que aparecen como exceso de la significación que tarde o temprano operará contra la hegemonía discursiva. La razón última de la literatura dentro de los discursos sociales es que es intraductible a cualquier otro discurso; ésa es su única especificidad.

Las formas generales de la discursividad son la narración y la argumentación; ambas dos reaparecen, se disimulan, se conectan, se superponen e incluso se interpretan en el discurso de la novela, que presuponemos taxativamente narración. La modificación diacrónica de estos géneros discursivos, en el sentido bajtiniano del término, permiten trazar una historia de la novela y en particular de la discursividad argentina como multidiscursividad. Pero nos interesa ahora reafirmar los registros disciplinarios de nuestra analítica discursiva.

II. HACIA UNA SOCIODRAMÁTICA: EL SUJETO DE LA EPIGRAFÍA SOCIAL

La herida producida al sujeto en las Ciencias Sociales contemporáneas, sobre todo por el psicoanálisis pero también por ciertas formas [342] de la sociología (Georges Simmel) y de la antropología cultural (Goffman), que quiebran la sustantividad de la noción de sujeto y la colocan en el plano de una dualidad constituyente, permite volver a leer desde nuevas perspectivas al sujeto unitario de la psicología tradicional a partir y a través de sus fallas: el sujeto-otro de una nueva etnografía como conformación de la otredad de otras culturas: para Montaigne en los *Essais*, la China, hasta Lévi-Strauss (los *bororos* brasileños), o los «persas» para Montesquieu o los «árabes» para Pierre Loti, y en el nivel macro, América para Europa, o la Europa Balcánica para la Europa Meridional; el sujeto fenomenológico del devenir dialéctico hegeliano, o el otro como garantía del sujeto en Sartre, o la otredad extrema del sujeto psicoanalítico en Freud o en Lacan como otro recinto del código o de la ley, o la mismidad como fundante de una alteridad humana en Lévinas, ha generado una concepción de la entidad sujeto dividida, escindida, clavada en su perpetua evanescencia, la pura anulación en su propio decir (Jakobson, Ducrot), y constituye hoy la fórmula trascendental de toda teoría del enunciado y del discurso.

Las formas y las localizaciones en el orden descriptivo-analítico arman un *sociograma* (Duchet, Angenot, Robin), pero simultáneamente un *sociodrama* en donde se entrelazan la topografía del escenario de demografías sociales -demografía de las poblaciones narrativas- y una topología de la pasión de los actantes sociales. La topografía de las poblaciones narrativas y sus secuencias (tránsito, camino, peregrinaciones, idas y vueltas, etc.) pueden relevarse a partir de su organización en grafos para señalar indicialmente las formas de su estructura móvil: concentración-dispersión, grupo, grupo extendido, familia, las novelas de familia y su ascendencia y descendencia en la novela realista francesa (los *Rougon-Macquart* en Zola), novelas de la clase como *En busca del tiempo perdido* de Proust, o *Sin rumbo* de Cambaceres, las novelas de grupos sociales como *Los albañiles* de Vicente Leñero, la narración de épicas miserabilistas como en Elías Castelnuovo, las novelas de desclasados como en Arlt, las novelas de épicas nacionales como en Tolstoi, o las novelas de caminantes, desde la picaresca tradicional (*Lazarillo de Tormes*), la picaresca política de Payró, pasando por *El Lazarillo de Ciegos Caminantes* de Concolorcorvo, cuyo modelo es el *Viaje político-científico* de Malaespina. La decadencia de las grandes familias, cuyo paragrama reproduce la historia de los reyes, pasando de la vía regia a un camino real y de la genealogía a la cronología, y de una sucesión a una evolución, de una estirpe a una prosapia, y de un método hagiográfico a un método experimental [343] (Claude Bernard). O el unanimismo de Jules Romains (*Los hombres de buena voluntad*), inventando una difusa fantasmática del alma colectiva preanunciando, en niveles sociológicos distintos, la consideración del imaginario colectivo y de la colegiación en el orden social. Y en épocas actuales, el relato de vida

imaginaria del sujeto en la «novela familiar» (actante colectivo) del neurótico en Freud, en donde se enlazan las fantasías de origen y los fantasmas de creación y del propio engendramiento (autogeneración), o el primer engendrado (el unigénito) y el último de la estirpe, elaboran nuevos programas narrativos como el de la primacía y el de la secundariedad (el hijo segundón) y los relatos de la extinción por degeneración o desaparición propios de la novela realista y naturalista. La «enfermedad» que la provoca es generalmente una enfermedad social, la tuberculosis, la sífilis, y en las postrimerías de nuestro siglo reaparece un elemento fundamental del sociodrama: el sida como peste, reponiendo sobre la nomenclatura histórica los fenómenos de la destrucción amenazante y apocalíptica de los fines del milenio. (El tema de la *peste*, desde el drama edípico hasta *La peste* de Camus, pasando por el *Diario de la peste* de Defoe y los virus electrónicos que pueblan el ciberespacio, prueba que la peste es siempre «aquello que viene de afuera», el *Alienus*.)

Llamamos *narremas* a los enunciados narrativos de diferente extensión que se construyen sobre el material narrativo preexistente -la historia de la narratividad, sus inflexiones, sus recursos estilísticos, sus estrategias narrativas, etc.- y que integran la materia prima del discurso con el que la narración edificará su entramado sintáctico y el registro de sus funciones temáticas. Sus rasgos definitorios son, por lo tanto, su existencia pretextual y su integración intertextual. Estos enunciados narrativos mínimos constituyen conjuntos narremáticos integrados por unidades móviles de diversa extensión compuestas por dos o más narremas. Llamamos *tactemas* a los nexos articulatorios de los narremas. La relación sintáctica de los conjuntos de narremas está presidida, como habíamos señalado, por leyes de hegemonía y de subordinación con dos determinaciones: a) la apropiación que realiza el enunciante y las modificaciones que produce en esta apropiación (aceptación, rechazo, impugnación, conservación, etc.), que darán las formas que luego la crítica o la historia literaria formulará como vanguardista, progresista, arcaísta, revolucionaria, innovadora o renovadora, y la recuperación en la transmodernidad de los términos «primitivo», «tradicionalista», «canónico», etc. Estos conjuntos narremáticos están determinados por el programa narrativo. El conjunto de narremas, [344] a su vez, constituye verdaderos ideogramas de la narración, que pueden ser leídos como ideologemas narrativos de los otros discursos del entramado social. Por ejemplo, el conjunto de narremas románticos y en núcleos más amplios, modernista, del *predestinado*, señalamiento, destino aciago, triunfo repentino, infortunio y rápida fortuna y descenso vertiginoso de la esfera psíquica (morbo melancólico, tristeza, sospecha de locura, enfermedades prohibidas, temor y rechazo de lo social, etc.), lo convierte en un predestinado, que en la óptica realista constituirá una enfermedad social y los estigmas de la degeneración (herencia, demencia), y en el plano societario, el extraño social, producto de un *atavismo* donde se entrecruzan Lavater y Lombroso y la novela realista.

Digamos, una cierta libertad instintiva con respecto a la ley en Martín Fierro acabará en el instinto desatado -la ley de la sangre que pide sangre- en Hormiga Negra.

A diferencia del *enunciado narrativo mínimo* de la narralogía (actante + función), el narrema, que consideramos una unidad ideogramática, se define intratextualmente en los enunciados del programa narrativo de la obra e intertextualmente en relación con los discursos circulantes en la época. La distinción entre *narremas* causales e indiciales propuesta por Marc Angenot con fuerte influencia barthesiana, presupone otro tiempo de estructuración narrativa mucho más fuerte y quizá inmanente. El problema consiste en que podemos suponer, y hay pruebas que lo manifiestan, que los programas narrativos del realismo están modificándose rápidamente. La narración contemporánea no narra sino que presenta, o en otra dirección finge que narra con fórmulas tradicionales para encarnar significaciones distintas. Si ponemos enfrente la novela *Récits Tremblants* de Lyotard y los textos primeros de Saer, ambos intentan *no-narrar* un angustioso combate para que el tiempo no pase, para que la intriga no suceda, para que la lectura no se mueva. En la literatura más actual, los narradores argentinos vuelven a narrar, expresan las formas narrativas en su propia esencia, pero siempre nos advierten que están narrando, que siempre están allí rompiendo el «encanto» de la novela realista - que cumplía estrictamente el programa narrativo del «estar allí de la ficción» sin régimen autoral-, cumpliendo con la tentación extraordinaria de creer que la obra era nuestro propio pensamiento que leíamos. Quebrados los sistemas de identificación de la novela realista, el lector real es siempre un intruso y, para que el sociograma se apoye en un sociodrama, debe apelar a la historia, a la autobiografía, a la ficción política, a los relatos de la vida cotidiana de la televisión, sin épica y sin héroe. [345]

En algún momento habíamos establecido, en la narración de la vida de Sarmiento, el narrema *Joven pobre «pero inteligente»* (podríamos pensar en otras variantes del paradigma -pobre pero honrado, pobre pero limpio, etc., que tienen consistencia social)- que revela los núcleos semánticos que van a generar dos relatos: la «historia» de la pobreza y la «historia» de la formación de esa inteligencia, y un *tactema* adversativo (pero), que opera las bifurcaciones del programa narrativo y, potencialmente, su multiplicación y reemplazo por otros narremas más desarrollados, opuestos o contradictorios con el inicial. Este narrema se subordina al *narrema hegemónico* dentro de la ideología y la economía narrativa de la época: «ascenso en la sociedad», narrema del discurso sociológico: movilidad social, igualdad de oportunidades, etc. -y a su vez subordina un narrema de *obstáculos y pruebas*, que generan una retórica de signos dilatorios y prospectivos: el esfuerzo y los distintos fracasos parciales y los signos anticipatorios que pueden ser proyectos realistas sobre la base de lo que se quiere ser el futuro, de orden probabilístico o fantasioso en relación con el régimen de la fortuna, signos

prodigiosos, datos reveladores o signos preventivos que generan modificaciones en los comportamientos de los personajes-. Cada uno de estos narremas y el programa narrativo consecuente se modifican en función de una acentuación de cada uno de los sintagmas de los enunciados y los regímenes de adversión generando modificaciones en los géneros: la novela realista, la novela folletinesca, la novela sentimental, la novela gótica o la novela policial, o modificando sustancialmente las entidades de modo que genere nuevas entidades narremáticas. Esto permitiría estudiar las modificaciones históricas de las formas de narrar en una época en relación con las modificaciones de los programas narrativos del discurso histórico, del discurso antropológico, etc., y en última instancia revelar cuáles son las condiciones de producción de los relatos en relación con las conformaciones sociales que los sustentan.

Estas formulaciones generan interrogantes sobre las formas en que circula y se significa el discurso poético; en suma, la poesía, en el sentido en que la entendían los románticos de Jena, como el inicio y el culmen de toda escritura literaria suspendida ante los géneros y por momentos renegando de ellos. Si nos permitimos hacer un rápido recorrido por la historia de la poesía y nos detenemos en el *Poema* de Parménides o en *De rerum natura* de Lucrecio, pasando por *La Divina Comedia* o Tasso, la poesía lírica desde Anacreonte y la lesbica Safo hasta la desbocada Alejandra, hijastra de Olga Orozco; si pensamos en la poesía desalmada que hay en Marguerite Duras, pero antes en Rilke [346] y Pound y en la épica virgiliana de Eliot y en la peligrosa poesía de Edgar Allan Poe y luego en las epicidades revolucionarias de Einsestein o de Kubrick, podemos sugerir que la poesía no tiene género, ni quizá estilo, sino básicamente es un sistema de interferencia tanto del mundo natural como del mundo racional y del mundo literario, si entendemos que los mundos sólo son órdenes de la razón mientras que la poesía los desdeña. No es que la poesía sea irracional; está fuera del cómputo de la razón; interfieren tanto la razón como la sensibilidad. No es producto de la lógica ni del tortuoso ensueño romántico; es sencillamente una *cosa*, un dato último, con la que a veces, muy pocas, tropezamos en nuestro camino.

Referencias bibliográficas

- ABRAMS, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Nova.
- ANGENOT, MARC (1986). *Le cru et le faisandé*. Bruxelles: De. Labor.
- ANGENOT, MARC (1988). «Rethoriques du discours social». En *Réthorique et Littérature* 19.

BOURDIEU, PIERRE (1971). «Génèse et structure du champ religieux». *Revue Française de Sociologie* 12/3.

BOUVERESSE, JACQUES (1995). «Règles, dispositions et habitus». *Critique (Pierre Bourdieu)*.

DUCHET, CLAUDE (1988). «Médiations du Social». *Litterature*.

HAMBURGUER, KATE (1986). *Logique des genres littéraires*. Paris: Du Seuil.

ONG, WALTER J. 1987 (1982). *Oralidad y Escritura*. México: FCE, 1987.

ROBIN, REGINE (1989). *Le roman mémoriel*. Longueuil (Montréal): Le Préambule.

ROSA, NICOLÁS (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Punto Sur.

— (1997). *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos. [347]

△▽

Crítica y Verdad: un manifiesto polémico (avatares, vicisitudes y precedentes de una querella literaria)

Alicia Yllera

Universidad Nacional de Educación a Distancia

(149)

1. AVATARES DE UNA POLÉMICA

Crítica y verdad (1966) es el manifiesto programático del estructuralismo literario francés y un texto polémico, culminación de la «querella de la nueva crítica», cuyos avatares tal vez no sea baldío recordar para situar este intento de «renovación» de los estudios literarios franceses.

En 1966, el conflicto tenía raíces ya antiguas: en su primera obra publicada, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), compuesta en un tono [348] desenvuelto y antiacadémico, Barthes lanzaba sus primeros dardos contra la crítica escolar francesa, acusada de valorar los textos en función del esfuerzo que conllevan. Al año siguiente, su intento de establecer las redes de

la «temática existencial» del historiador francés romántico Michelet (*Michelet par lui-même*, 1954), suscitó un comentario de Jean Pommier, publicado en una revista eminentemente «universitaria» y erudita, la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, en el que el trabajo barthesiano se asocia a otro de Jean-Pierre Richard sobre Baudelaire («Baudelaire et Michelet devant la jeune critique», 1957). Más severo con Richard, Pommier denuncia los «sofismas» de estos «jóvenes» críticos (aunque Barthes por entonces ya ha superado la cuarentena) y concluye que los «provocantes colores» con los que Barthes pinta a Michelet sólo pueden ser útiles para quien tenga ya una imagen bien formada del autor «estudiado».

Por estos años, Barthes colabora en revistas y compone un cierto número de prólogos. Al recoger dos prefacios dedicados a Racine, en *Sur Racine* (1963), los acompaña de un tercer capítulo en el que fustiga los presupuestos de la historia literaria y alude a algunos de sus cultivadores: Jasinski, R. Picard, J. Pommier, etc. Para él tantos y tan admirables esfuerzos por establecer los hechos están abocados al fracaso porque, si lo que se desea es hacer la historia literaria, hay que renunciar al individuo Racine y atender «al nivel de las técnicas, las reglas, los ritos y las mentalidades colectivas».

En este mismo año de 1963, Barthes publica, en revistas anglosajonas, dos nuevos artículos polémicos («Les deux critiques» y «¿Qu'est-ce que la critique?», aparecidos, respectivamente, en *Modern Language Notes* y en el *Times Literary Supplement*), que recogerá en sus *Ensayos críticos* (1964). No podía agrandar a los «universitarios» franceses ver en entredicho sus trabajos en publicaciones extranjeras y, además, Barthes se había atrevido a aplicar sus pocos «ortodoxos» análisis, no ya a un escritor contemporáneo o a un historiador, sino al gran clásico francés «por excelencia», Racine.

Las réplicas no podían hacerse esperar. Respondería, fundamentalmente, un universitario francés, Raymond Picard, que había dedicado largos años de su vida a establecer minuciosamente *La Carrière de Jean Racine* (2ª edición, 1961), estudiando detenidamente la vida y obra del autor, desde su infancia a la devoción de sus últimos años, pasando por su triunfo como dramaturgo y cortesano. No podía sino escandalizar a Picard la afirmación barthesiana de que nada cierto puede afirmarse sobre la obra del autor al que había dedicado tantos [349] esfuerzos. Además de reseñar severamente sus *Essais critiques* en *Le Monde* (14 de marzo de 1964), publicó un breve opúsculo con un título significativo: *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (1965). La polémica tuvo éxito y la nueva crítica se benefició de la ola de contestación universitaria que, en los años sesenta, recorrió numerosos países, y especialmente Francia. La querrela había saltado a la prensa, alcanzando al gran público.

2. ASALTO CONTRA LA CRÍTICA «TRADICIONAL»

En sus dos artículos de 1963, Barthes acusa a la crítica llamada «universitaria» «para simplificar» de no aceptar la coexistencia con la crítica «de interpretación o ideológica» (luego llamada «nueva crítica») porque, tras «el ropaje moral del rigor y la objetividad» del lansonismo se oculta un positivismo nunca declarado y un determinismo caduco. La tarea primordial de esta crítica «tradicional» es la búsqueda de fuentes, el detalle externo, dejando escapar el sentido funcional de la obra. Cree alcanzar *la verdad*, cuando, en realidad, es incapaz de realizar un análisis inmanente de la obra de arte e ignora que la crítica no es sino un discurso sobre un discurso, un lenguaje segundo o metalenguaje, cuya tarea *no es descubrir verdades sino valideces*. Una de las ideas claves de estos trabajos, así como de *Critique et vérité*, es el situar a la crítica literaria más allá de la búsqueda de una verdad considerada utópica, inalcanzable y en resumidas cuentas inexistente.

¿Hasta qué punto los ataques de Barthes contra el lansonismo eran acertados? Prescindiendo de las importantes contribuciones de la llamada crítica «universitaria», bajo la forma de estudios de fuentes, establecimientos de ediciones críticas, estudios de la vida de los autores, etc., no cabe duda de que el método lansoniano, con el paso del tiempo, se había ido desvirtuando. No siempre había sido Gustave Lanson (1857-1934) un erudito: durante muchos años fue profesor de retórica en la enseñanza media. Tampoco había pretendido reducir el estudio de la literatura a un mero catálogo de fuentes e influencias. Había intentado, al contrario, renovarlo, huyendo tanto del subjetivismo impresionista como del positivismo de finales del siglo XIX, cifrado en Taine y Brunetière. Renovó la historia literaria, apoyándose en dos ciencias en auge en su tiempo: la historia erudita (que había alcanzado gran prestigio con Gabriel Monod, Ernest Lavisse, Charles- [350] Victor Langlois, Charles Seignobos) y la sociología (representada por Émile Durkeim). Los datos eruditos minuciosamente rastreados no son para él sino un auxiliar para comprender la originalidad de los grandes autores, pues el objeto de la literatura es la descripción de las *individualidades literarias* (Prefacio de 1894 a su *Histoire de la littérature française*), entendidas como el estudio de los rasgos individuales de la obra literaria, que en parte explican las causas históricas, biográficas, sociales e incluso psicológicas, pero que incluyen también el «residuo indeterminado, inexplicable», al que responde la originalidad del autor (*Ibid* y prefacio de *Hommes et oeuvres*, 1895). Lanson creía que toda obra tiene un sentido único, independiente del espíritu y la sensibilidad del lector, pero, con el tiempo, por influencia de Proust, fue matizando este postulado fundamental, aunque mantuvo su creencia en la existencia de un sentido privilegiado: el que la obra tenía para su creador.

El método lansoniano contó con numerosos ataques, ya en vida de su creador. Péguy ridiculizó a los intelectuales incapaces de comprender la

creación literaria y acusó a Lanson de oportunista; Proust protestaba contra toda exigencia de un arte humanitario y patriótico, en nombre de la independencia del creador; Anatole France tildaba a los lansonianos de «fichómanos»; Paul Soudey hablaba de «fanatismo de las fuentes»; Pierre Audiat destacaba que se olvidaban de definir lo que es la esencia de la creación; Fernand Vandérem, en la *Revue de France* (1922), denunció el carácter convencional y a veces interesado de las selecciones de autores de los manuales de historia literaria, entre otros del de Lanson; Valéry decía que la historia literaria era una sarta de «leyendas doradas», etc.

Los discípulos y sucesores de Lanson, a diferencia del maestro, intentaron vivir al margen de las corrientes filosóficas de su tiempo y de las innovaciones en ciencias humanas. No revisaron sus presupuestos, como lo hacían la historia o la sociología en las que Lanson se había inspirado. Redujeron y simplificaron su método, aunque también lo extendieron fuera de las fronteras francesas. Así, entre 1926 y 1929, se desarrolló un debate en la revista norteamericana *The Romanic Review*, en torno a la historia literaria erudita francesa, que fue acusada de chovinismo y de positivismo estéril. El mismo año en el que aparecen los dos artículos de Barthes, un profesor británico publica un duro ataque contra Lanson, al que acusa de reducir la literatura a la historia y de prescindir de la estilística practicada por Leo Spitzer (Percy Mansell Jones, *The Assault on French Literature and Others Essays*, 1963). [351]

Los ataques de Barthes contaban con numerosos precedentes pero ninguno había logrado remover los cimientos, empobrecidos y anquilosados, de un método que, en un principio, había logrado salvar los estudios literarios en la Universidad francesa, donde corrían el riesgo de verse desacreditados como viejos resabios de una época superada.

Menos afortunada es otra afirmación de Barthes en «¿Qué es la crítica?»: esta nueva crítica francesa es «nacional», y lo precisa señalando que debe muy poco o nada a la crítica anglosajona, al spitzerismo o al crocismo. Es cierto que muy poco o nada debe a estas corrientes, pero Barthes recuerda únicamente las tendencias que no habían influido sobre la crítica literaria francesa, olvidando las que sí lo habían hecho. Hasta la Segunda Guerra Mundial, la teoría literaria francesa vivió de espaldas a las corrientes extranjeras, salvo un reducido número de autores cosmopolitas, pero la «nueva crítica» se inscribe dentro del amplio movimiento de renovación de las ciencias humanas que se inaugura en 1945 y que supone una apertura a las contribuciones extranjeras. Es propio de todos los manifiestos de «escuela» el intentar exagerar su radical novedad y originalidad. A la historia literaria erudita, a la que muchos acusaban de patriotismo, Barthes oponía una nueva crítica supuestamente «nacional» (francesa) cuando, en realidad, su obra,

heredera directa o indirectamente de diversas corrientes europeas, contribuía a constituir una crítica literaria internacional.

3. LA VERDAD DE LA CRÍTICA

Raymond Picard, en *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, intentaba descalificar a diversos «nuevos» críticos y en particular a Barthes: le acusaba de encubrir, con su jerga pseudocientífica y pretenciosa, afirmaciones a la vez impresionistas y dogmáticas. Le reprochaba su ignorancia del método lansoniano y de los trabajos de la mal llamada crítica universitaria, pero olvidaba afianzar sobre bases firmes el método que pretendía justificar: no respondía a las acusaciones de positivismo ideológico, ni defendía su gran postulado de la existencia de un sentido «único» en la obra literaria, que el historiador de la literatura intentaba desvelar.

El acierto de *Critique et vérité* fue el no responder a los ataques que había recibido su *Sur Racine*, salvo accidentalmente, y el plantear la [352] polémica no como una disputa entre críticos sino como un debate de teoría literaria. Al mismo tiempo, desaparecen en esta obra algunas de las afirmaciones más rotundas y discutibles de sus artículos anteriores (descalificación esquemática del lansonismo, afirmación del carácter «nacional» de la nueva crítica, etc.). Hábilmente se achacan las críticas adversas a la incomprensión general que rodea siempre a las vanguardias.

La réplica a Picard adopta la forma de una contestación de los principios de la crítica francesa «clásica», cifrados en «lo verosímil» aristotélico, es decir en lo que se acepta, sin ni siquiera justificarlo, porque se basa en la tradición común, en la opinión de la mayoría, en el sentir de los «sabios», etc. Con ello Barthes desarrollaba, bajo nueva forma, una de sus principales ideas «críticas»: el deseo de denunciar las «falsas evidencias», aquello que ni siquiera se pone en tela de juicio porque, implícitamente, se considera incontestable.

Los tres grandes principios de la crítica «verosímil» son la objetividad, el gusto y la claridad. La objetividad es herencia del siglo positivista y, además, se define de manera diferente según las épocas. El «gusto» (es decir, el «buen gusto») y la «claridad» son un legado de la época clásica; el primero proscribía toda crítica que osase interesarse por la sexualidad y el segundo no es sino un mito desmontado por la lingüística moderna. Esta crítica «clásica» pretende respetar la «especificidad» del hecho literario, pero olvida que esta especificidad sólo puede ser postulada dentro de una teoría general de los signos. El defecto de la «antigua» crítica es su *asimbolia*(*asymbolie*), su incapacidad para captar los «símbolos» (o «coexistencia de sentidos»). Es

decir, el defecto de esta crítica tradicional es evacuar todo cuanto no se integra en los usos más estrictamente racionales del lenguaje (connotación, etc.). Así, la antigua crítica ha sido incapaz de comprender que su *Sur Racine* se basaba en una determinada lógica simbólica, por lo que la única crítica válida habría sido rebatir la existencia y posibilidad de esta lógica o descubrir su defectuosa aplicación, lo que el autor habría aceptado, sobre todo teniendo en cuenta que el libro había sido redactado hacía ya seis años.

La segunda parte de *Critique et vérité* se dedica a establecer el programa de lo que entonces Barthes considera la «nueva crítica». Puesto que en ella se codean autores tan distintos como G. Poulet, J. Starobinski, J. P. Weber, J.-P. Richard, J.-P. Sartre, G. Bachelard o L. Goldmann -según establecía en un artículo anterior («Les deux critiques»)-, no es una «escuela» sino un conjunto de tendencias con ciertos [353] rasgos en común: a) el considerar a la crítica como una forma de *descripción*; de este modo, la crítica comparte con la literatura su enfrentamiento primordial con el problema del lenguaje; b) el ser una lengua plural, es decir, partir del principio de la pluralidad de interpretaciones de la obra literaria, puesto que ésta, por sí misma, encierra varios sentidos simultáneos, está *abierta*, según afirmaba anteriormente Umberto Eco (*Opera aperta*, 1962); c) el basarse en las corrientes filosóficas modernas (psicoanálisis, marxismo, existencialismo, etc.).

Tres son los enfrentamientos posibles con la literatura: la lectura, la crítica y la ciencia literaria.

La crítica literaria se propone, no «traducir» la obra, sino «generar» un sentido determinado, descubriendo sus cadenas de símbolos y las relaciones homológicas que encierra; no está abierta a «cualquier interpretación», como piensa Picard, pero su criterio de validez es la propia coherencia del discurso crítico y no su *verdad*.

No será tarea de la ciencia de la literatura (o de la escritura) describir los sentidos de la obra, sino establecer su «gramática», describir la aceptabilidad de las obras, como la lingüística chomskyana describe la aceptabilidad de las oraciones de una lengua. No atenderá a los autores -es una falacia pensar que el autor detenta el sentido de su obra- sino al discurso literario. Se apoya, pues, en la lingüística pero recurre también a la historia -quien habrá de determinar la duración de los códigos segundos, como el código retórico- y a la antropología, que describe la lógica general de los significantes.

4. NOVEDAD Y TRADICIÓN

Los defensores de la crítica llamada «universitaria» veían en la obra la expresión del escritor y de unos valores humanos generales. El estructuralismo literario, del que en estos momentos Barthes se convierte en brillante campeón, amalgamaba dos tradiciones distintas. El recurso a una metodología «científica», viejo resabio de un positivismo al que Barthes tanto denigra, y la consideración de la obra literaria como lenguaje intransitivo, idea que hunde sus raíces en el romanticismo alemán y halla su mejor plasmación francesa con Mallarmé. Valéry y Blanchot insistían en que la poesía no es un lenguaje transparente; las palabras no se desvanecen para remitir a un referente [354] externo sino que se convierten en objetos. Sartre hereda esta tradición pero la limita a la poesía, mientras que ve en la prosa un uso referencial del lenguaje (*Qu'est-ce que la littérature*, 1948).

Al quebrar los límites entre poesía y prosa, Barthes extiende esta intransitividad a todo el lenguaje literario e incluso da un paso más ampliándola también a la crítica. Así puede establecer, partiendo de un principio lógico, que la crítica busca no verdades sino valideces: es la coherencia del método, y no su adecuación a un supuesto sentido de la obra, lo que permite valorarla. La ciencia literaria no intenta describir el sentido de la obra sino su sistema y las reglas que lo gobiernan, del mismo modo que la lingüística de su época no intenta describir el significado de las oraciones sino su aceptabilidad.

Al considerar a la obra como un lenguaje intransitivo, ésta queda cortada del momento histórico de su creación y de su creador: se radicaliza la postura de Proust (1954b: 157), quien insistía en que toda obra es el producto de un «yo» distinto del que «manifestamos en nuestras costumbres, en la sociedad, en nuestros vicios». Poco tiempo después de la publicación de *Critique et vérité*, Barthes escribía un artículo titulado «La mort de l'auteur» (1968). Recogía así una tendencia presente en muchos autores franceses de su siglo (surrealistas, Valéry, Blanchot, etc.). El estructuralismo literario supone una ruptura con el historicismo de la historia literaria anterior, del mismo modo que el estructuralismo lingüístico rompió con la lingüística histórica que lo precedió.

Barthes no comprendió la contradicción que existía entre sus pretensiones de construir una «ciencia» literaria y su consideración de la crítica como una forma de escritura. Es más, como tantos redactores de manifiestos, puso muy poco interés en «cumplir» este programa: a finales de esta misma década, pasa del estructuralismo al postestructuralismo y, unos años después, en su *Roland Barthes* (1975), nos revelará que considera a la crítica como una novela, como una mera creación del lenguaje.

Critique et vérité fue sólo una etapa de este autor cuyo pensamiento siempre estuvo en constante evolución. Pero, partiendo del deseo de desvelar

el convencionalismo de todas las formas de representación modernas, este breve texto, en muchos aspectos desfasado (hoy no se aceptaría su foso entre «crítica» y «verdad», ni su confianza en un método lingüístico ya superado, etc.), actuó como importante revulsivo para la crítica literaria universitaria francesa, no tan anquilosada[355] como su autor quería hacernos creer, pero tampoco muy favorable a las grandes innovaciones.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, ROLAND (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND (1954). *Michelet par lui-même*. Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND (1963). *Sur Racine*. Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND (1964). *Essais critiques*. Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND (1966). *Critique et vérité*. Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND (1968). «La mort de l'auteur». *Manteia* 5, 12-17.
- BARTHES, ROLAND (1975). *Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- ECO, UMBERTO (1962). *Opera aperta*. Milán: Bompiani. (Trad. esp. *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral, 1965).
- JONES, PERCY MANSELL (1963). *The Assault on French Literature and Others Essays*. Manchester University Press.
- LANSON, GUSTAVE (1895). *Histoire de la Littérature Française*, nueva ed. refundida y completada para el período 1850-1950 por Paul Tuffrau. Paris: Hachette, 1970.
- LANSON, GUSTAVE (1965). *Essais de Méthode, de Critique et d'Histoire littéraire*, ed. de Henri Peyre. Paris: Hachette.
- LANSON, GUSTAVE (1979). *Méthodes de l'Histoire littéraire. Hommes et livres. Études morales et littéraire*. Ginebra: Slatkine Reprints.
- PÉGUY, CHARLES (1987-1992). *Oeuvres en prose complètes*, ed. Robert Burac, 3 vol. Paris: Gallimard, «La Pléiade».
- PICARD, RAYMOND (1961). *La Carrière de Jean Racine*, nueva ed. Paris: Gallimard.

PICARD, RAYMOND (1965). *Nouvelles critique ou nouvelle imposture*. Paris: J.-J. Pauvert.

POMMIER, JEAN (1957). «Baudelaire et Michelet devant la jeune critique». *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 57, 544-564.

PROUST, MARCEL (1954a). *A la Recherche du temps perdu*, ed. Pierre Clarac y André Ferré, 3 vol. Paris: Gallimard, «La Pléiade».

PROUST, MARCEL (1954b). *Contre Sainte-Beuve*, pref. Bernard de Fallois, reimpr. Paris: Gallimard, 1973.

SARTRE, JEAN-PAUL (1948). *Qu'est-ce que la littérature?*, nueva ed. Paris: Gallimard, «Folio/ Essais», 1991.

VALÉRY, PAUL (1957-1960). *Oeuvres*, ed. Jean Hytier, 2 vol. Paris: Gallimard, «La Pléiade».

YLLERA, ALICIA (1996). *Teoría de la literatura francesa*. Madrid: Síntesis. [\[356\]](#) [\[357\]](#)

△▽

Hacia un modelo semiótico para la teoría del cuento

Lauro Zavala

UAM Xochimilco, México

1. INTRODUCCIÓN: DE LA TEORÍA A LA META-TEORÍA

Durante los últimos años se ha intensificado en varias lenguas el interés por la reflexión sistemática acerca del cuento literario. Se han publicado varias compilaciones especializadas, orientadas a estudiar aspectos específicos del género (May, 1994; Fröhlicher-Güntert, 1995; Engel, 1995), a reunir definiciones de carácter general de (De Vallejo, 1989; Lohafer-Clarey, 1989; Pacheco-Barrera Linares, 1993) o a sistematizar las poéticas de los cuentistas, a partir de su experiencia de escritura (Current-García-Patrick, 1974; Charters, 1995; Zavala, 1993, 1994, 1996).

Sin embargo, aún es necesario contar con un modelo lo suficientemente flexible para incorporar la diversidad de elementos constitutivos y las

múltiples estrategias de construcción de un objeto tan ubicuo como el cuento. En particular, es posible pensar en la existencia de un [358] meta-modelo que permita incorporar en su interior las explicaciones propiamente teóricas y las construcciones poéticas de carácter heurístico que producen los autores durante el proceso de la escritura.

2. UN GÉNERO DE ESCRITURA Y TRES ESTRATEGIAS DE LECTURA

En este trabajo presento un modelo ternario para el estudio de las teorías del cuento, derivado del modelo semiótico de Peirce. A partir de la distinción semiótica entre estrategias deductivas, inductivas y abductivas de argumentación, es posible reconocer la existencia de tres estrategias para la definición de un cuento. Estas estrategias pueden ser llamadas, respectivamente, normativa, casuística e inferencial.

Este modelo ternario tiene una naturaleza pragmática, y se deriva de una reflexión sobre los procesos de lectura y escritura que los lectores y autores ponen en práctica durante la interpretación de textos concretos. Como se verá más adelante, estos procesos están muy ligados al acto nominativo, que a su vez tiene consecuencias lógicas por el solo acto de llamar a algo un «cuento».

Las características generales de cada una de las estrategias (normativa, casuística e inferencial) en la lectura y escritura de un cuento son las siguientes:

a) Estrategia *normativa*. Desde esta perspectiva, un texto puede ser *reconocido* como un cuento literario a partir de un sistema *deductivo* (por medio de abducciones hipercodificadas), es decir, a partir de una o varias definiciones canónicas, establecidas como parte de un sistema de representación del corpus genérico. *Un cuento es lo que dictan las definiciones*.

b) Estrategia *casuística*. Desde esta perspectiva, un texto puede ser *interpretado* como un cuento literario a partir de un sistema *inductivo* (por medio de abducciones hipocodificadas), es decir, a partir de una o varias lecturas que ponen en juego estrategias de comprensión derivadas del horizonte de expectativas del lector (o de la comunidad interpretativa a la que pertenece). *Un cuento es lo que los lectores interpretan como tal*. [359]

c) Estrategia *conjetural*. Desde esta perspectiva, un texto puede ser *construido* como un cuento literario a partir de un sistema de *abducciones* propiamente dichas (de naturaleza creativa), es decir, a partir

de la formulación de inferencias derivadas del reconocimiento de improntas, síntomas e indicios de lo que puede ser considerado como un cuento. *Un cuento es todo aquello que llamamos «cuento».*

Esta última estrategia permite reconocer todas las formas posibles que puede adoptar el género, ya que incorpora los elementos propios de las otras estrategias (la normatividad genérica y la experiencia particular de cada lectura), asimilando además las formas experimentales de la escritura literaria. Éste es el modelo que permite releer irónicamente la tradición y reescribirla en formas inéditas. Éste es el modelo que está más próximo a la experiencia misma de la escritura literaria, y de la escritura crítica acerca de los cuentos.

Se trata de una estrategia que permite negociar elementos pertenecientes al horizonte de la experiencia y al horizonte de las expectativas, al universo del lector individual y al de las comunidades interpretativas, y en la que el lector, a partir de su experiencia personal (secundariedad), utiliza su familiaridad con la norma (terceriedad) y genera un texto nuevo (primariedad).

3. LA LECTURA COMO ABDUCCIÓN: DE LA NOMINACIÓN A LA GENERACIÓN TEXTUAL

En el caso de lo que llamamos «cuento», entonces, las formas en las que un texto es *reconocido, interpretado o construido* como cuento literario pueden ser puestas en práctica al leer un texto breve cualquiera. En cada caso (reconocimiento, interpretación o construcción) las características que distinguen un cuento de otra clase de texto escrito atraviesan por procesos y criterios de validación distintos entre sí, dependiendo de que partan, respectivamente, de una *regla* (deductivamente), de un *caso* (inductivamente) o de un *resultado* (abductivamente).

Las características textuales que pueden ser reconocidas, interpretadas o construidas a partir de la adopción de cada una de estas respectivas [360] estrategias pueden ser de naturaleza *formal* (como la extensión del texto), de naturaleza *estructural* (como las funciones del título, del inicio y del final del texto) y de naturaleza propiamente *narrativa* (como el perfil de los personajes, la construcción de la instancia narrativa, el empleo de convenciones genéricas y el tratamiento del tiempo y el espacio dentro del texto). Cada uno de estos elementos es reconocido, interpretado o construido de manera diferente desde cada una de las perspectivas señaladas (normativa, casuística o inferencial).

La *estrategia normativa* presupone que cualquier texto que cumple ciertas condiciones formales, estructurales y narrativas, por definición es un cuento. Desde esta perspectiva, la brevedad misma del texto responde a parámetros específicos, que varían según la preceptiva adoptada. Sin embargo, cada una de estas preceptivas ha surgido a partir de *observaciones casuísticas*, es decir, cada una de ellas se ha establecido a partir de la existencia de una tradición (de textos publicados) dentro de la cual se ha decidido llamar «cuento» a aquello que tiene una determinada extensión. Y este acto nominativo, a su vez, ha surgido a partir de la necesidad de distinguir textos con características distintas del cuento de tradición oral, de la poesía y de la novela, que son los géneros próximos ante los cuales resulta necesario establecer diferencias específicas. En otras palabras, el proceso que ha llevado a la creación de normas genéricas ha tenido su origen en condiciones contingentes, precisamente a partir de una lógica casuística.

A su vez, la adopción de estrategias casuísticas se ha apoyado, en un principio, en una *lógica inferencial*, la cual es necesaria precisamente durante el acto de creación (literaria o crítica) y en el proceso de evolución de las formas narrativas y de las formas de lectura de textos concretos en condiciones históricas particulares.

Así, una vez creada una norma conceptual a partir de una tradición textual, la estrategia de reconocimiento normativo se pone en juego frente a cualquier nuevo texto. Pero la naturaleza necesariamente impredecible de la creación textual y la naturaleza conjetural de toda lectura crítica determinan que sea posible reestructurar de manera periódica por lo menos algunos elementos del sistema normativo, en función de textos e interpretaciones que no se apeguen a las reglas existentes en un momento particular, y que, sin embargo, tampoco puedan ser adscritos como pertenecientes a otros géneros discursivos. [361]

En este contexto, en términos generales, un cuento clásico podría estar definido en el rango que va de las 2.000 a las 10.000 palabras, lo cual significa, aproximadamente, entre 10 y 50 páginas impresas. Sin embargo, existen lectores, editores y críticos para los cuales es posible llamar «cuento» a textos narrativos que tengan una extensión menor (o, incluso, mayor) a este rango. Es así como se han creado categorías como cuento «corto» (1.000-2.000 palabras), «muy corto» (200-1.000 palabras) y ultracorto (1-200 palabras).

4. UN MODELO TERNARIO Y LA RETÓRICA DE LA LECTURA

El empleo de una u otra estrategia para la definición de un texto como cuento está organizado, lógicamente, como se muestra a continuación:

a) *Estrategia normativa* (nomotética): una regla y un caso para un resultado.

Regla: Los textos con estas características son cuentos.

Caso: Este texto tiene estas características.

Resultado: Este texto es un cuento.

b) *Estrategia casuística* (historiográfica): repetir experiencias (casos) para observar resultados y probar (o disprobar) una regla.

Caso: Este texto tiene estas características.

Resultado: Este texto es un cuento.

Regla: Los textos con estas características son cuentos.

c) *Estrategia conjetural* (abductiva): a partir de evidencias (resultados) ensayar diversas hipótesis (reglas) que permitan reconstruir el objeto (resolver el caso).

Resultado: Este texto es un cuento.

Regla: Los textos con estas características son cuentos.

Caso: Este texto tiene estas características. [362]

Precisamente en la abducción, la decisión de considerar que un texto particular es un cuento implica una decisión a la vez generativa y nominativa, ya que el acto de llamar «cuento» a un texto determinado presupone la construcción (o la adopción) de una regla, que puede ser generada por el acto mismo de llamar a un texto específico «cuento» y no otra cosa. Así, por ejemplo, un editor en la contraportada de un libro, un lector durante el acto de comentar lo que está leyendo o un escritor durante el proceso de creación pueden llamar «cuento» a un texto que otro editor, lector o escritor podrían llamar, respectivamente, «diálogo dramático», «relato» o «poema en prosa».

Aquí podría señalarse que el *acto nominativo* es un acto de secundariedad en la medida en que constituye un resultado, es decir, constituye una experiencia concreta. Y en esa medida puede ser considerado como un indicio (de la existencia de un cuento), precisamente porque el efecto precede a la causa en una relación de contigüidad posible.

Además, podría añadirse que todo acto nominativo, desde una perspectiva abductiva, presupone un *acto generativo*, en la medida en que es posible

llamar a un texto «cuento» sólo si tiene determinadas características. La generación de reglas propias para cada caso nominativo convierte al acto de llamar a un texto «cuento» y no otra cosa, un acto de terceriedad condicionada por un caso particular.

La abducción conjetural, como ha sido señalado por numerosos autores, se construye al producir una interpretación que reconoce la existencia de una serie de elementos de la realidad a los que podemos considerar como improntas, es decir, como elementos sinecdóquicos que pueden ser reconstruidos bajo una denominación particular a partir de inferencias igualmente fragmentarias.

5. LA ABDUCCIÓN NOMINATIVA COMO UN ACTO PERFORMATIVO

Veamos un ejemplo concreto de abducción nominativa. Si encuentro un texto de una sola palabra, que forma parte de «un libro de cuentos», con un título propio y al final de una serie de cuentos, puedo inferir como síntoma, es decir, como reconocimiento [363] de una contigüidad necesaria entre efecto y causa, que existe una instancia editorial (el autor del libro, al incluir este texto en la colección) que ha decidido incluir este texto bajo el nombre común de «cuentos».

Por otra parte, también puedo reconocer algunas improntas acerca de la existencia de un cuento (como inferencias sinecdóquicas a partir de otros indicios). La primera de estas improntas es el hecho de que el texto forma parte de un libro cuyo título es *Infundios ejemplares*. Ello indica que en el libro hay diversos infundios, es decir, ficciones (o cuentos). Pero también anuncia el proyecto estructural de la ordenación de los textos, pues estos se presentan en un orden que va del que tiene mayor extensión (dos páginas) al de menor extensión (una palabra), como si se tratara de un embudo textual. El libro, entonces, no sólo contiene infundios sino que tiene una estructura infundibuliforme (del más extenso al más corto).

El texto en cuestión tiene como título «Dios», y contiene una sola palabra: precisamente la misma del título. Una *lectura deductiva*, canónica, del texto en cuestión, podría hacer pensar que no se trata de un cuento, puesto que no hay una narración evidente, no hay una construcción explícita de personajes, no rebasa la extensión mínima de dos mil palabras, y no hay un tratamiento genérico de las convenciones narrativas que permitan reconocer la naturaleza de este texto. Desde esta perspectiva lógica, este texto no es un cuento.

Una *lectura inductiva* llevaría a pensar que la naturaleza del texto depende de la consideración o la exclusión de los otros elementos contextuales que rodean al texto, pues la consideración de algunos de ellos podría llevar a incorporar una serie de elementos implícitos que sólo un lector interesado en tomarlos en cuenta en su lectura genérica los habrá de incorporar para emitir un juicio de carácter genológico, es decir, para determinar si se trata de un cuento o no.

Una *lectura abductiva* podría partir de la interpretación de que el texto más breve puede ser el más extenso, precisamente porque, como en la radio, deja al lector la posibilidad de recrear, a partir de un solo término, y por la propia naturaleza semántica de éste, diversos universos textuales. Por último, y como se señala en la contraportada del mismo libro, con este texto se llega al «mayor infundio teológico». [364]

6. LEER Y ESCRIBIR NO EQUIVALEN A TEORIZAR Y ANALIZAR

La frecuencia con la que desde el sentido común se confunden las tres estrategias de sentido que aquí han sido señaladas tiene gran importancia en la filosofía de las ciencias sociales y en la teoría y el análisis literario. En ambos casos, distinguir entre la estrategia abductiva y la deductiva permite distinguir entre *tener* la experiencia *yentender* esta experiencia, es decir, entre escribir un cuento y reconocer los elementos que distinguen un cuento de otro o un cuento de otra clase de textos. Una consecuencia de no establecer claramente esta distinción consiste en presuponer que quien escribe un cuento entiende la experiencia de escribir o reconoce las características de un cuento mejor que quien no escribe cuentos.

Sin embargo, no es necesario *ser* cuentista para *entender* lo que es un cuento. Creer lo contrario es adoptar una tesis solipsista, en la que se confunde una causa necesaria (escribir un cuento) con unos efectos posibles (la interpretación del proceso y la interpretación del producto). En este contexto es frecuente confundir el origen de las huellas, los síntomas y los indicios (como elementos sinecdóquicos de lo que llamamos «cuento») con las relaciones de causalidad posible y necesaria entre efecto y causa, es decir, con el análisis de un cuento y con la teoría del cuento en general.

En otras palabras, la distinción que aquí proponemos entre las *estrategias deductiva, inductiva y abductiva* para la teoría del cuento es similar a la distinción mucho más general que existe entre *teoría, análisis y creación literaria*. La teoría propiamente dicha (que aquí tendríamos que llamar «metateoría») es deductiva; el análisis sistemático sigue una lógica inductiva, y la lectura y la escritura son actividades necesariamente abductivas.

A partir de esta distinción podemos distinguir entre la adopción de modelos y definiciones genológicas pertenecientes a la formulación *teórica* propiamente dicha (como actividad de naturaleza *deductiva*, a partir de reglas aplicables a todos los casos); el reconocimiento de elementos específicos en textos concretos, propio del *análisis* (como actividad de naturaleza *inductiva* y experimental, a partir del examen de elementos particulares en textos concretos), y la proyección probabilística de relaciones de causalidad posible entre texto e intención, propios de la *creación* literaria (como actividad de naturaleza asintótica y aproximativa, es decir, *abductiva*).[365]

La lectura cuidadosa de las poéticas escritas por los cuentistas lleva a la conclusión de que los autores de cuentos suelen escribir textos de una gran calidad literaria cuando escriben acerca de su experiencia de escritura. Pero la lectura de estos textos, en los que cada escritor escribe acerca de su experiencia de escritura, no necesariamente contribuye al análisis o la teorización de lo que llamamos «cuento», pues la producción de análisis y de teorías depende de la interpretación de elementos particulares o del reconocimiento de elementos generales, respectivamente, y estas actividades no están garantizadas por la escritura misma. Escribir no es lo mismo que leer, ni tampoco es lo mismo que escribir acerca de la experiencia de escribir. Un plano de la experiencia no garantiza familiaridad con otro plano radicalmente distinto.

7. CONCLUSIÓN: UN TEXTO ES LEÍDO SEGÚN EL CRISTAL SEMIÓTICO CON QUE SE MIRA

Una consecuencia de la adopción del modelo semiótico consiste en la posibilidad de reconocer de manera persuasiva la naturaleza literaria de textos narrativos breves que canónicamente no han sido considerados como cuentos, como es el caso de los hipertextos, los etnocuentos, las crónicas de viaje, los cuentos ultracortos y algunas formas de escritura paródica, híbrida y metaficcional.

Cada una de estas estrategias para *el estudio, la lectura o la escritura* de un cuento puede ser utilizada de manera similar para el estudio, la lectura o la escritura de cualquier texto cultural, ya sea escrito o de otra naturaleza. De esta manera, es posible pensar en la creación de modelos semióticos para el estudio de las diversas lecturas posibles de textos de naturaleza sartorial, proxémica, cinematográfica, musical, arquitectónica o cualquier otra.

Los límites de la interpretación, sin embargo, están determinados por la imaginación de los lectores.

Referencias bibliográficas

- CHARTERS, ANN (ed.) (1995). *The Story and Its Writer*. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press. [366]
- CURRENT-GARCÍA, EUGENE WALTON S. PATRICK (eds.) (1974). *What Is the Short Story?* Glenview, Scott: Foresman and Co.
- ECO, UMBERTO (1992). «Cuernos, cascos, zapatos: tres tipos de abducción». En *Los límites de la interpretación*, 254-282. México: Lumen.
- ENGEL, VINCENT (ed.) (1995). *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*. Québec: L'instant même.
- FRÖLICHER, PETER-GEORGES GÜNTERT (comps.) (1995). *Teoría e interpretación del cuento*. Berna, Lang: Perspectivas Hispánicas.
- GOLWARZ, SERGIO (1967). *Infundios ejemplares*. México: FCE.
- LOHAFER, SUSAN JO ELLYN CLAREY (eds.) (1989). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- MAY, CHARLES E. (ed.) (1994). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press.
- PACHECO, CARLOS-LUIS BARRERA LINARES (comps.) (1993). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- PAVÓN, ALFREDO (comp.) (1986). *El cuento está en no creérselo*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas.
- (comp.) (1987). *Teoría y práctica del cuento. Encuentro Internacional 1987*. Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.
- PEIRCE, CHARLES SANDERS (1955). «Abduction and induction». En *Philosophical Writings of Peirce*, J. Buchler (ed.), 150-156. New York: Dover.
- VALLEJO, CATHARINA V. DE (comp.) (1989). *Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas)*. Miami: Ediciones Universal.
- ZAVALA, LAURO (comp.) (1993). *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, ²1995.

— (comp.) (1995). *Teorías del cuento II: La escritura del cuento*. México: UNAM, ²1996.

— (comp.) (1996). *Teorías del cuento III: Poéticas de la brevedad*. México: UNAM.

— (1996). «El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario». En *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, S. Poot Herrera (ed.), 165-181. México: UNAM. [367]

△▽

RESEÑAS

[368] [369]

△▽

Dámaso Alonso: *Vida y obra* (Ed. facs.)

(Madrid: Caballo Griego para la Poesía y la Comunicación de Madrid, 1997)

Francisco Abad

La primera publicación que se ha hecho para conmemorar el centenario del nacimiento de Dámaso Alonso ha sido la de este facsímil de un texto que ya era conocido, *Vida y Obra*, pero que ahora resulta atractivo y emocionante tener según el manuscrito; estamos ante páginas autobiográficas preciosas, que no se encuentran en sus «Obras Completas», y que el propio autor describe al terminarlas: «He hablado -dice- de mi poesía y de los sitios donde dí lecciones, pero no de los trabajos que llevándome por muchas sendas espirituales, me servían para encubrirme mi vital aflicción: los temas de lingüística y de historia y crítica de la literatura, que me valían para distraerme» (p. 72 del hológrafo).

En efecto don Dámaso se extiende sobre su poesía, y apunta que con la labor profesional trataba de encubrir su aflicción vital, independientemente [370] de lo que ella tenía de obligada y de vocacional: ciertamente en el presente escrito nuestro autor glosa los contenidos que

habían ennegrecido el interior de su conciencia y de su alma, contenidos que están en la poesía que escribió -la injusticia, las guerras,...

Dámaso Alonso se refiere en estas páginas a «los poetas grandes que habían de ser amigos míos» y que integraron lo que con decisión llama «la generación de 1927»: Vicente Aleixandre (nacido asimismo en 1898), Alberti, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén, García Lorca (otro escritor nacido el mismo año), etc. Nuestro autor parece creer en lo que Ortega denominaba la unidad del estilo vital y por tanto las coincidencias secundarias de los coetáneos, y por eso ya decimos que emplea con toda naturalidad y de manera decidida el troquel de *generación del 27*.

Por ejemplo evoca don Dámaso la «amistad conjunta» entre los escritores mencionados y dice: «Nos reuníamos todas las veces posibles [...] Todos nosotros coincidíamos en una misma cosa: un amor inmenso por la poesía. Hablábamos de la poesía española moderna y de las antiguas del siglo de oro y de la edad media. Comentábamos también las poesías extranjeras». Se dio ciertamente en el presente grupo de escritores una convergencia de ánimo y estilo vital, y así Dámaso Alonso llama al grupo *generación* -según decimos-, y razona su pertenencia a la misma; de esta forma escribe: «Durante el tiempo importante de la generación, yo viví unido intensamente con ella, con amistad, trato, intercambio de ideas, de entusiasmos y de críticas. Yo pertenecía a la generación del 27».

No estamos ante un uso rígido del concepto de «generación» que entiende por ella a un grupo de autores que necesariamente resulta homogéneo: se trata de un concepto abierto que encuentra y analiza sólo -en principio- convergencias secundarias y un aire de familia; de esta forma vemos efectivamente que don Dámaso emplea con segura convicción el troquel de «generación del 27».

CONTENIDOS POÉTICOS

Las páginas de esta «Vida y Obra» glosan sobre todo los libros poéticos del autor, aunque asimismo aparecen intercalados en ellas los datos de su actividad docente. Como ya queda sugerido, el poeta [371] Dámaso Alonso lleva a su creación literaria la protesta por la injusticia y por la muerte, con lo que el problema de Dios también está muy presente en ella: «Hay y ha habido siempre -proclama por ejemplo- actos externos que nos habrán aumentado la pesadumbre y la negra tristeza a mí y a muchos seres humanos: existe una terrible injusticia nacional e internacional; recuerdo la guerra española, con muertos, amigos y parientes, a un lado y otro; después, la guerra mundial».

En verdad la contienda civil española más los años de posguerra y la guerra mundial, etc., supusieron muchos sufrimientos: no poco incómoda y a veces sumamente difícil fue la situación de Menéndez Pidal, o de José Fernández Montesinos, o la de don Samuel Gili, o la de Rafael Lapesa, y la de tantos otros escritores españoles, empezando por el mismo Ortega y Gasset; más comfortable resultó la propia situación de don Dámaso, lo que él mismo reconoce al decir: «En 1940 se me trasladó a esa cátedra [que había sido de Menéndez Pidal] sin que hubiera oposición para ella» -sin duda no todo el mundo podía conseguir que se le trasladase directamente a una cátedra prestigiosa en 1940.

Don Dámaso contempla pues a su alrededor un panorama de injusticias y muertes, y estas vetas impregnan su discurrir poético; se hace patente y presente así el problema de Dios, problema que llenará por igual los versos del autor, quien manifiesta asimismo en este sentido: «A Dios lo que en realidad se le pide es una explicación de todo lo atormentado: lo íntimo personal, lo de los humanos, próximos y alejados; lo del mundo». La explicación que se le pide a Dios constituye en efecto un contenido principalísimo de la poesía de don Dámaso, y este dirigirse a la Divinidad tiende a adquirir quizá en los versos de nuestro autor un tono de exaltación creciente con el paso de los años.

En otro momento Dámaso Alonso expone su idea de que lo que ha «mirado y cantado han sido esas dos cosas: yo mismo, Dámaso, y eso otro, lo demás, el horrible, el admirable Mundo. Horrible, para mí; admirable, para quien no sea yo». En efecto el horror del Mundo atraviesa buena parte del discurso artístico de nuestro poeta, lo que lleva al mismo el tema de Dios, que aparece así por ejemplo hacia el final de su vida en el que Valentín García Yebra califica «poema tristísimo» *Duda y amor sobre el Ser Supremo*. Antes, en 1959, don Dámaso había escrito:

Vicentico, Vicentico,
ya te lo decía yo: [372]
la gran zorra de la vida
nos ha engañado a los dos. [...]
Vicentico, mi Vicente,
hijito, te dije yo
que esa zorra de la vida
nos la jugaba a los dos.

Vemos cómo ciertamente esta *Vida y Obra* encierra sobre todo un análisis o comentario de Dámaso Alonso a su poesía y a los contenidos que encierra; no glosó en cambio -según hemos visto que advertía- los escritos de lingüística y de historia y crítica literaria.

Falta aún en efecto el análisis en detalle de la obra de investigación filológica de nuestro autor, una de las verdaderamente relevantes que se han hecho en España en la presente centuria; nuestra ya no pequeña experiencia profesional y docente nos hace ser un tanto pesimistas a este respecto, pues hoy día distintos estudiosos no parecen conocer muy bien acaso esa investigación de gran amplitud que alcanzó a llevar a cabo don Dámaso, y tenemos indicios de que tampoco se le explica mucho en clase.

Por ejemplo no siempre se hace conocer a los estudiantes la *Vida y obra de Medrano*, obra lograda que encierra además una instructiva y sugeridora indagación acerca de las «peculiaridades de lenguaje» del autor: el léxico con su matiz arcaizante y el latinismo e italianismo (lo que hace a Dámaso Alonso tratar de los «cultismos de acepción»), los hipérbatos y sus tipos y casos, las reiteraciones, los artificios de correlación, etc.; en realidad hay muchas páginas y rincones críticos en la obra de nuestro autor que deben recordarse y que merecen analizarse y comentarse -él y Montesinos escribieron sobre el género «novela moderna» páginas que a los teóricos de la literatura suelen olvidárseles-.

Por supuesto el estudio de la obra investigadora de Dámaso Alonso, como el de la de todos los otros autores de la «escuela española» de filología, no tendrá que hacerse de manera totalmente acrítica: se trata de autores a los que por su magnitud creemos nosotros que hay que empezar por respetar -como desde luego se ha de respetar a cualquier autor o estudioso-, pero nuestro análisis no deberá quedarse en una glosa o paráfrasis, sino que habrá de procurar entenderlos y a la vez encuadrarlos bien en su momento y en el todo de la historia del análisis filológico. Cuando por ejemplo a Menéndez Pidal se le exigían presuntas responsabilidades y don José Montesinos vivía circunstancias [373] extraordinariamente difíciles durante la Segunda Guerra Mundial, nuestro autor reconoce que obtuvo un traslado sin oposición a la que había sido cátedra de don Ramón: las circunstancias profesionales y la obra toda de los autores de la escuela pidalina resultan distintas, y en el análisis deberemos llegar al matiz.

Don Dámaso es seguramente el crítico literario español del siglo XX que ha dejado una obra más cumplida, llena de rigor y claridad en lo filológico y muy atrayente en conjunto; además es uno de los poetas de la que puede llamarse con propiedad *Generación del Veintisiete*, y por esto segundo y por lo primero es uno de los nombres señeros en la historia intelectual española del siglo XX.

Para establecer con exactitud algunos de los datos de su trayectoria universitaria, y para el estudio de su obra poética, la presente *Vida y obra* que ahora se nos ofrece en un facsímil muy emotivo, constituye un punto de referencia necesario. Desde luego la invitación a la lectura del presente texto

ha de ir acompañada de una invitación decidida a la lectura de los escritos todos de don Dámaso: la editorial Gredos tiene publicados nueve volúmenes (muy gruesos varios de ellos) con la obra filológica prácticamente completa de nuestro autor, y el manejo de todos y cada uno de tales volúmenes resulta imprescindible lo mismo para el profesional que para el estudiante, que no debería finalizar su carrera sin haber leído partes de los mismos.

La consideración de los resultados investigadores de la «escuela española» de filología no debe estar ausente de los programas de nuestras asignaturas. [374] [375]

△▽

Francisco Calero: *Europa en el pensamiento de Luis Vives*

(Valencia: Ajuntament, 1997, 163 páginas)

Enric Dolz

El libro que comentamos pone de relieve que España no siempre ha estado de espaldas a Europa, sino que en determinados momentos de su Historia fue, por decirlo con una expresión europeísta, la locomotora del viejo continente. Fue en los inicios del siglo XVI cuando por diversos avatares genealógicos España se convirtió en la cabeza de Europa. No eran tiempos fáciles, ya que la enemistad entre Carlos V y Francisco I regaba con sangre las llanuras europeas; mientras, los turcos otomanos avanzaban hacia el corazón de Europa, y un fraile agustino ponía las semillas de la discordia.

Antes de llegar ahí, el autor del libro esboza la historia del nombre de nuestro continente, así como la de los diversos aspectos bajo los que se puede vertebrar la unión europea: geográfico, genealógico, político, religioso y cultural. Resulta curioso que no aparezca el económico, que va a ser el predominante cuando se instituya la Unión Económica [376] Europea, ya en el siglo XX. Pero desde el siglo XVI al XX se van a producir numerosos y profundos cambios, que harán posible una transformación de las ideas y de los ideales. Desde la perspectiva de Luis Vives, que debe ser considerado el europeo por excelencia según se demuestra en las páginas que comentamos, el aspecto más importante es el religioso, hasta tal punto que en el siglo XV Europa y Cristiandad eran sinónimos.

Vives recoge esa concepción, la hace suya y la encarna hasta lo más profundo de su ser, de forma que en su obra es frecuente el uso tanto de la

palabra *Europa* como de *Cristiandad*, consideradas como una sola cosa. Normalmente se ha considerado a Erasmo como el prototipo del europeo, pero esa tesis no se sostiene ante el testimonio ofrecido por los escritos de ambos humanistas.

También desde otro punto de vista se puede examinar el interés europeísta de Vives, y es el de su relación con numerosos países europeos: nació en España, se educó en Francia, se estableció en Bélgica, trabajó en Inglaterra, y tuvo contactos con Portugal, Italia, Alemania y Grecia. Además, sus obras fueron muy apreciadas en todos esos países, y en algunos más, a los que llegó la influencia de sus ideas renovadoras en el campo de la educación.

Para apreciar los méritos de Vives en relación con la unidad europea, hay que volver al principio, esto es, a los graves problemas ya aludidos: guerra entre Francia y España, invasión de los turcos y rebelión de Lutero. En medio de la confusión y la angustia de los europeos de aquellos días, España constituía la única esperanza de restablecer la perdida unión de la Cristiandad. A ello contribuyó, con todas las reservas que se puedan formular a sus actuaciones, el joven emperador Carlos, lleno de ideales caballerescos y cristianos, así como los intelectuales de su entorno. Aunque Vives formara parte de ese círculo en sentido amplio, su postura fue diferente a la de los demás. Nunca se mostró adulator hacia la política de Carlos; más bien fue exigente respecto de sus obligaciones como Emperador. Los textos seleccionados y traducidos por el profesor Calero demuestran claramente que Vives se movía por preocupaciones cristianas, que él consideraba por encima de las políticas. Baste como ejemplo el hecho de que, inmediatamente después de la Batalla de Pavía, en vez de congratularse con el Emperador (y lo podía haber hecho por el trato que tenía con él), escribe una carta a Enrique VIII para que ambos trataran con generosidad al pueblo francés y a su Rey, prisionero de Carlos. ¡Cuán lejos se muestra Vives de la adulación! [377]

En lo que se refiere al problema de las progresivas conquistas de los turcos, Vives animó en sus escritos a los príncipes cristianos para que se unieran frente al enemigo de la Cristiandad. Lo hacía sin duda porque sabía que a los cristianos se les impedía la práctica de su religión al caer bajo los turcos. Aún así, era tan profundo el pacifismo de Vives, que llega a decir que había que amar a los turcos, lo que implicaba el querer convertirlos al Cristianismo.

Todavía intervino Vives en otro frente, el de la solución de las diferencias entre Lutero y la jerarquía eclesiástica, dando muestras de gran penetración psicológica y de extraordinaria valentía, ya que, al defender que ambos debían hacer concesiones, se atrajo la animadversión de las dos partes.

Vives trabajó sin descanso por solucionar los tres problemas europeos de su época, y, en la medida en que contribuían a desunir a Europa, hay que

considerar como aportaciones a la unidad del viejo continente los esfuerzos realizados por nuestro humanista.

Al final del libro se presenta una amplia antología de textos traducidos y comentados, que sirven para dar apoyo documental a todas las ideas defendidas por el autor. También la numerosa bibliografía consultada contribuye a dar solidez a las argumentaciones. En definitiva, es un libro que merece leerse por lo que representa en la recuperación del pasado europeísta español. [378] [379]

△▽

José Domínguez Caparrós (ed.): *Hermenéutica*

(Madrid: Arco Libros, 1997, 259 páginas)

Diego Sánchez Meca

UNED

Si es cierto que la Hermenéutica, en sus muchas y diferentes líneas de desarrollo, constituye en la actualidad una de las temáticas de mayor interés en el campo de las Humanidades, también es cierto que entre el inmenso caudal de publicaciones que sobre cuestiones hermenéuticas aparecen cada día es difícil encontrar libros como el que presentamos, con objetivos bien delimitados y un público concreto como destinatario preferente. El objetivo principal del libro es abrir un diálogo entre Hermenéutica y crítica literaria, un diálogo en el que el editor desea implicar, sobre todo, a los estudiosos de la Literatura. De ahí la elección de las colaboraciones que lo integran y su distribución: tras un apartado dedicado a la historia de la Hermenéutica, siguen los que tratan de la Hermenéutica filosófica y la Hermenéutica literaria, para concluir con una parte final que aborda la aplicación de la Hermenéutica a otros ámbitos como el jurídico y el religioso. Junto al trabajo de selección de los textos, Domínguez Caparrós ofrece una clarificadora introducción a la problemática del [380] libro y a cada una de las colaboraciones, así como una extensa y útil bibliografía.

En realidad, ya en el plano histórico, la problemática hermenéutica nace al hilo de interrogantes de tipo literario, aunque también epistemológico e, incluso, teológico. Cuando la Hermenéutica se tematiza conscientemente como teoría de la interpretación -en Husserl, por ejemplo-, esta problemática se expresa en el ideal de una fenomenología hermenéutica, mientras en

autores como Dilthey, Bultmann o Heidegger la raíz común del interés hermenéutico surge de la preocupación por la Historia o de la Teología. Pero es con Heidegger con quien, propiamente, la Hermenéutica alcanza una auténtica universalidad filosófica y llega a identificarse con la Filosofía misma (al menos en lo que respecta al primer Heidegger, ya que en el segundo la concepción de la Hermenéutica como anuncio y no ya como interpretación representa un viraje de consecuencias importantes). En cualquier caso, lo importante es constatar cómo la Hermenéutica no queda reducida ya, como sucedía en el planteamiento de Schleiermacher, al rango de una metodología de la interpretación de los discursos escritos y orales, que trata de desentrañar el sentido de sus enunciados y no tanto la verdad de las cosas a las que se refieren (con lo que la Hermenéutica queda filosóficamente subordinada a la dialéctica como investigación de la verdad de las cosas), ni tampoco es ya, como en el proyecto de Dilthey, el órgano general o la sistemática de las ciencias del espíritu. Con Heidegger y su fundación ontológica de la Hermenéutica, la interpretación se convierte en un fenómeno constitutivo y originario que tiene que ver con la cosa misma y no sólo con su expresión lingüística, interviniendo, por tanto, antes de la artificiosa división del saber en Ciencias de la Naturaleza y Ciencias del Espíritu.

En realidad, éste es el marco último de referencia al que habría que remitir toda búsqueda de una integración de la Hermenéutica filosófica con otros ámbitos disciplinares, que no puede autopropose sin la adecuada comprensión de su vinculación común en el campo mismo de la Historia de la Hermenéutica y de su proximidad metodológica en la situación actual de las Ciencias Humanas. O, dicho con otras palabras, la generalización epistemológica de la Hermenéutica al ámbito de la crítica literaria no puede ser viable si no se establece una relación con esa experiencia común constituida por la tradición exegética, que está en la base de la Historia de la Hermenéutica, como muy bien señala Domínguez Caparrós en su *Introducción*. De modo que, para hacer comprensible la integración entre Hermenéutica y crítica literaria, es [381] preciso recuperar esa tradicional dimensión de la Hermenéutica, registrable con relativa constancia a lo largo de la dilatada historia de la exégesis de los clásicos, y tematizar el carácter retórico de la Hermenéutica. De hecho, la Hermenéutica ha sido siempre afín - y a partir del siglo XVII, alternativa- a la retórica como saber práctico que recompone los elementos de una tradición interrumpida: la disgregación de la polis griega, la ruptura entre Edad Media y Humanismo, o entre Catolicismo y Reforma, etc. Hoy, la finalidad práctico-integradora de la Hermenéutica se ejerce en la cultura moderna como construcción de puentes entre disciplinas que pueden complementarse mutuamente, insertando, en la cultura humanística, las temáticas epistemológicas que constituyen en la actualidad nuestra tradición, en un sentido análogo, por ejemplo, a como los poemas homéricos conformaban la visión del mundo tradicional en la cultura griega. El objetivo de la Hermenéutica y de su aplicación genérica en sentido

retórico-práctico consiste, pues, no tanto en hacer de la crítica literaria una tarea científica, cuanto en recuperar cierto espíritu científico en el comercio con la literatura en el marco de un proyecto común de integración cultural. Así, la relación entre Hermenéutica y crítica literaria no se configuraría, en último término, como interés por conferir a esta última un fundamento que rebasara el nivel de las puras opiniones, sino más bien como la asintótica integración entre una racionalidad de carácter riguroso con la racionalidad de la vida y de sus formas de expresión.

En la muy cuidada selección de trabajos que este volumen incluye se abordan, desde diferentes ángulos, las posibilidades que, en el ámbito de la crítica literaria tiene la introducción de la Hermenéutica. Estas posibilidades van, desde el intento de restablecer para la Hermenéutica un carácter puro de técnica práctica (Peter Szondi), que se plantea, como centro de su preocupación, la cuestión de la validez de las interpretaciones (E. D. Hirsch), hasta el intento no necesariamente antiepistemológico, aunque sí ligado a una manera peculiar y extrametódica de plantear el problema de la interpretación, de recuperar en el ejercicio hermenéutico toda la tradición de las ciencias del espíritu y, en general, toda la tradición de los estudios humanísticos (H. G. Gadamer). Esta última tendencia ha sido cuestionada y contestada desde dos frentes principalmente. Por un lado, autores como Habermas o Derrida se han preguntado si no resulta unilateral limitar el apoyo de una teoría hermenéutica al ámbito de las ciencias tradicionales del espíritu, debiendo incluir también las Ciencias Humanas críticas como el Psicoanálisis y la crítica de las ideologías. Por otro, autores como [382] Paul Ricoeur no están de acuerdo en esa filiación exclusivista de la Hermenéutica con la tradición historicista hegeliana y ensayan un diálogo interesante de la teoría de la interpretación con las filosofías que, en un sentido genérico, podríamos llamar trascendentales-kantianas.

Sin embargo, en la dirección de esta tendencia que trata de recuperar el carácter práctico-social del discurso científico se acaban por atenuar los prejuicios ultrahumanistas de Gadamer al tiempo que se muestra con mayor relevancia la búsqueda, por parte de Ricoeur, de una lógica hermenéutica. Pues en el mundo moderno, la reconciliación de la sociedad consigo misma y con sus orígenes encuentra en el sentido común del espíritu científico un elemento de unificación y de consenso mucho más regulador que el del gusto literario o artístico. De hecho, la Historia universal y la Literatura universal acaban por resolverse, en la teleología histórica de la modernidad, en el ideal universalizador representado por la ciencia. Desde esta perspectiva se puede comprender, por ejemplo, la peculiar relación que entre epistemología y Hermenéutica plantean los magníficos artículos de Hirsch y Mailloux. En el mundo anglosajón, la quiebra del dogma del empirismo lógico deja al descubierto el irracionalismo que subyace a un privilegiamiento heurístico y axiológico de los juegos lingüísticos de las ciencias y justifica la perspectiva,

suspendida entre historicismo y pragmatismo, de la pluralidad de los juegos de lenguaje como análoga a la pluralidad de las formas de vida, al mismo tiempo que se reintroduce una visión hermenéutica de la epistemología considerada en su carácter social y en su dimensión no fundacionista sino retórica. No sólo existen los juegos lingüísticos de las ciencias, sino también los juegos lingüísticos de una pluralidad de formas de vida literariamente expresadas con la misma relevancia desde el punto de vista de la cultura y entre las que es preciso que funcionen criterios de validez y de juicio crítico. [383]

△▽

Antonio Domínguez Rey: *La llamada exótica. El pensamiento de Emmanuel Lévinas. Eros, Gnosis, Poiesis*

(Madrid: Trotta/UNED, 1997)

César Moreno Márquez

Estudio de *largo recorrido*, por su extensión, y *de fondo*, por su contenido y profundidad, *La llamada exótica* significa, sin duda alguna, una aportación decisiva, por su madurez, al panorama de los estudios en castellano sobre uno de los filósofos sin duda más insignes y originales de la segunda mitad del siglo XX, a pesar de no haber frecuentado los circuitos de *best sellers* al uso ni las modas parisinas. Con su invitación a adentrarnos *intensamente* en el pensamiento de E. Lévinas, el presente estudio se incorpora, pues, a los anteriores de Vázquez Moro, González Arnáiz y Aguilar López, amén de tesis doctorales, libros colectivos, números monográficos de revistas (*Anthropos*, *Signa* 5, etc.) y artículos, que engrosan lentamente, pero creemos que con convicción, el panorama de la recepción de Lévinas en España.

El gran ensayo de Antonio Domínguez Rey es *original* -lo que me parece decisivo en nuestro panorama cultural-filosófico- en un doble [384] sentido al menos, pues se adentra en una temática que, aunque muy presente en Lévinas, ha sido abordada por los intérpretes con mucha menor frecuencia que otros temas más conocidos del filósofo lituano-francés. Aunque a Lévinas normalmente se le vincula (y con absoluto derecho) con el pensamiento *ético* -por más que en muchos departamentos de «ética» siga siendo sistemáticamente ignorado-, es muy importante que la dimensión genuinamente ética de su pensamiento no eclipse otras «proyecciones» de la *relación deseante con el Otro*, igualmente presentes en la obra levinasiana. El presente ensayo incide -nos atrevemos a pensar- en un Lévinas no exclusivamente ético, precisamente por su reivindicación de una perspectiva

«erótico-poética» y porque vincula el pensamiento levinasiano con el ámbito del arte y la poesía, frente al que Lévinas no parece haber hecho, en algunos momentos de su propia trayectoria, demasiadas concesiones. Es un mérito de la investigación de Domínguez Rey haber destacado la importancia de escritos aparentemente «menores» sobre todo del joven Lévinas, muy desconocido en nuestro país (donde se ha recibido sobre todo *Totalidad e infinito*) entre otras razones por la ausencia de traducciones -prácticamente la única excepción es *El tiempo y el otro*, faltando traducciones de *De l'existence à l'existant* y de *De l'évasion*. Pero el presente estudio no es sólo original por orientar hacia nuevos senderos la comprensión de Lévinas, sino también, en otro sentido, por su propia *textura*, pues lo cierto es que el autor de *La llamada exótica* ha conseguido urdir con éxito y brillantez, a mi juicio, desde su propia experiencia filosófica y poética (teorizada al tiempo que practicada), una exégesis muy creativa desde dos de sus principales áreas de preocupación intelectual: el eros y la experiencia poética. Ello provoca que el texto alcance a veces cotas de profundidad y densidad que hacen desestimable por completo una lectura rápida. Quizás una de las originalidades del autor de *La llamada exótica* haya consistido en un sabio aprovechamiento de los recursos filosóficos que Lévinas nos ha brindado para acceder a una comprensión más original del logos poético. Antonio Domínguez, pues, ha extendido el proyecto levinasiano *stricto sensu*, dándole vida, expansionándolo hacia otras lindes imprevistas. De este modo, quien aborde *La llamada exótica* encontrará indiscutiblemente al autor en las entrelíneas de *su* texto. Por todas estas razones, y otras que señalaríamos en una más pausada ocasión, no es vano encomio, pues, considerar que este estudio constituye no sólo una novedad en nuestro país, sino también en el panorama internacional de los estudios levinasianos.

Con un título tan clarividente como el de *La llamada exótica* se condensa la que es, sin duda, una de las grandes aportaciones de Lévinas: [385] llamar la atención del pensamiento contemporáneo sobre una posible y necesaria crítica al Sujeto, tan ontológicamente poderoso, autárquico, dueño de sí y dominador de lo que le adviene, en favor de una apelación venida de Fuera, de la exterioridad. Llamada procedente de lo Otro (*Autre*) y, sobre todo, del Otro (*Autrui*), al que el Deseo -que Lévinas llama *metafísico*- aspira *infinitamente* y que *desestabiliza anárquicamente* al Mismo, al tiempo que *inspira a la subjetividad*, impregnando obsesivamente la vida de un Sí-mismo (*Soi*), que Lévinas recupera, en el *face à face* con el Otro, sobre todo como *deseo* -ya lo hemos dicho- y *responsabilidad (respuesta a la llamada)*. Como sintetiza con claridad Domínguez Rey, Lévinas ha operado un conjunto de «transformaciones» decisivas *para poder seguir pensando* o para hacer tal vez *algo mejor que pensar* al uso tradicional: «rostro por evidencia; huella en vez de inteligible; otro antes que objeto; alteridad opuesta a subjetividad y objetividad; asimetría donde proporcionalidad analógica; an-arquía antecediendo a orden y principio -*arché*-; substitución frente a

identidad; *tertium quid* entre ser y no ser. En dos palabras, Bien mejor y más alto que Ser» (pág. 13). De aquí el importantísimo tema del eros, que el presente ensayo confronta con *El banquete* platónico, para al mismo tiempo pensar, frente a Grecia, el eros hebraico como paternidad y filiación. Temas frecuentes en el primer Lévinas y en el de la primera parte de *Totalidad e infinito* se dan cita en torno a la pasividad del afecto o de la *sensación* (en la exquisita y original fenomenología levinasiana) y su inspiración *exótica*. Domínguez Rey toma como hilo conductor en ocasiones la experiencia artística (frente a la objetividad) para analizar el tiempo y el lenguaje en contexto erótico, es decir, en el contexto del deseo y de la *ruptura con el continuo de la representación objetiva* que lo erótico comporta. De aquí que se refiera al *entretiem*po del eros «en cuanto simultaneidad de lo visible y lo invisible con prelación de éste, en tanto sombra, sobre todas las figuras, fachadas y pronombres del orden cognoscitivo. Los diversos modos existenciales confirman una excedencia y relación alterativa fundamental, desde la que abocan al Infinito como Deseo, donde el Bien, presente como Rostro y Nombre, preside la dispersión múltiple de los singulares hermanados en la figura del Padre-Hijo» (pág. 14). Desde el sordo rumor del Hay anónimo al Eros y el Lenguaje, exaltados poéticamente, pasando por el surgimiento del existente-hipóstasis, la precaria plenitud de la sensación frente a la existencia, la evasión, la apertura al Otro, etc., este ensayo a cuya detenida lectura invitamos al lector aborda un itinerario apasionante y complejo como el levinasiano, en el que Domínguez Rey nos introduce con fidelidad a Lévinas y, al mismo tiempo, gesto indiscutiblemente original. [386]

El libro se compone de seis grandes capítulos y unas conclusiones, en los que se recorre prácticamente toda la obra levinasiana. Sería pretencioso e inútil resumirlas aquí, en este apretado espacio. Incumbe por completo al lector entregarse con deleite -y serenidad- a la lectura de este importantísimo estudio sobre, como decía al principio, una de las figuras más emblemáticas del pensamiento en la segunda mitad de nuestro siglo. Sin duda no sólo los filósofos podrán acercarse al texto con gran provecho, sino también filólogos y quien quiera que esté interesado en el arte y el lenguaje -porque me atrevo a pensar que en el eros el interés (fea palabra: mejor el deseo) es inconmensurable por profundo y universal.

Finalmente, indicar que aunque no creemos que se trate de un estudio para principiantes, es muy de agradecer que el autor haya ofrecido, en un esfuerzo pedagógico encomiable, una muy útil relación comentada de las obras de Lévinas, que de seguro ayudarán al lector que desee acercarse a su pensamiento. [387]

María Isabel Filinich: *La voz y la mirada (teoría y análisis de la enunciación literaria)*

(México: Plaza & Valdés, Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Iberoamericana, 1997)

Luz Aurora Pimentel

En *La voz y la mirada*, María Isabel Filinich nos ofrece tanto un modelo teórico de la enunciación narrativa, como una serie de interesantísimos análisis de los diferentes aspectos del acto productor del relato en textos narrativos hispanoamericanos más o menos canónicos. Desde un punto de vista comunicativo, la autora va abordando cada uno de estos aspectos en sendos capítulos que terminan siempre con un fino análisis de obras concretas de la literatura hispanoamericana. De hecho, el esquema comunicativo le sirve a la vez como hilo conductor de la reflexión teórica y como punto de partida para la revisión de los modelos teóricos más relevantes dentro del campo de los estudios sobre la narrativa. La autora despliega un admirable conocimiento de todos estos trabajos, y más, demuestra una gran capacidad de asimilación y de transformación conceptual, siempre orientadas por la situación comunicativa -labor de transformación, precisión y refinamiento- [388] que resulta en un enriquecimiento de su propio modelo de análisis narrativo.

En su teoría sobre el relato, *Discours du récit*, Gérard Genette (1972) hace una tripartición de lo que él llama la realidad narrativa, afinando la oposición binaria heredada del formalismo ruso y del estructuralismo -fábula/*sujet* e historia/discurso, respectivamente-. Así, propone una construcción analítica que tomaría el discurso narrativo (texto o relato) como el soporte material que permite abstraer, por un lado, la historia y por otro el acto de la narración. Filinich replantea la tripartición de Genette -historia, discurso, narración- por medio del concepto de situación narrativa que el teórico alemán, Franz Stanzel había elaborado desde 1955, y que más tarde desarrolló en la tipología completa que define la organización de su libro de 1973, *Theorie des Erzählens (Theory of the Novel, 1979)*. Ahora bien, la tipología de Stanzel -situación narrativa autorial, figural y en primera persona- se funda en una conjunción de la voz y la perspectiva narrativa. Pero estas dos instancias suelen confundirse, no sólo en el modelo teórico del alemán, sino en toda la crítica anglosajona hasta antes de Genette. Con objeto de evitar esta confusión y definir con más exactitud la identidad y función de estos dos aspectos, en su estudio verdaderamente seminal de 1972, Gérard Genette deslinda la voz de la perspectiva, pues, como él afirma, no es lo mismo quién narra que el punto de vista desde el que se narra, aun cuando en ciertos relatos la perspectiva pueda estar centrada en el narrador; el uno, sin embargo, no implica al otro. Ahora,

la autora de *La voz y la mirada* toma un camino intermedio -siempre orientada por el esquema comunicativo- y propone una tripartición de la realidad narrativa que reúne las construcciones analíticas de Genette y las de Stanzel. Así tenemos, según Filinich, situación narrativa, relato e historia, mismos que, a su vez, tienen sus correlatos en el esquema comunicativo.

En el caso del relato literario, podríamos hablar [...] «de un locutor que adopta el papel de sujeto de la enunciación, el narrador, de un alocutario al cual el locutor dirige el discurso, el narratario, y de un modo de referir la historia, una posición adoptada frente a lo narrado, manifiesta en la percepción y la voz narrativa» (p. 54).

Así, la narración, que en Genette era sólo el acto productor del relato, se conjuga aquí con la perspectiva como una de las formas de mediación indispensables de ese acto de producción y de comunicación. Pues si bien un relato verbal se caracteriza por la mediación que lo define y le da su identidad, esa mediación no sólo habrá de ubicarse [389] en la del narrador, sino en el filtro por el que se hace pasar esa información narrativa. Para Genette, ese filtro es resultado solamente de la interrelación entre la historia y el discurso, dejando fuera el aspecto de la narración. No obstante, en su afán por separar la voz del modo de narrar, el narratólogo francés lleva, a mi parecer, el divorcio a un extremo tal que lo que se pierde es precisamente el carácter de mediación que tiene la perspectiva (una consideración, aún apresurada, sobre el cine, por ejemplo, pondría en relieve la función de mediación que tiene la perspectiva y que en el cine la cumple la cámara y no un narrador).

En esta reelaboración del concepto de situación narrativa, de la perspectiva y de la voz, María Isabel Filinich hace una serie de precisiones y deslindes que llevan a un grado de refinamiento considerable la teoría de la enunciación narrativa. Por ejemplo, hace una distinción interesante entre el narrador, en tanto que sujeto de la enunciación narrativa, y la perspectiva y la voz narrativa, como la actualización de los diversos valores semánticos contenidos en la noción de perspectiva o punto de vista, uno concreto-sensorial, el otro abstracto-moral e ideológico. Para el uno reserva el término de perspectiva, en sentido estricto, para el otro, el de voz, pues es en esa inflexión de la voz que puede calibrarse la textura moral, ideológica o afectiva del narrador o de quien verbalice la historia. En sus propias palabras, [la] «cuestión de la perspectiva hace referencia a dos acepciones habituales en el uso del término: por una parte designa el fenómeno físico de restricción de campo visual en la percepción del espacio, inherente a toda mirada; por otra parte se refiere, en sentido metafórico, a la toma de posición frente a lo dicho, a las apreciaciones, evaluaciones y juicios que muestran el lugar donde se ubica el sujeto de la enunciación. El primero es un fenómeno de *percepción*, el segundo, un fenómeno de voz: ambos sentidos han de tenerse en cuenta en el análisis de la perspectiva narrativa» (p. 27).

De este modo, en la teoría de Filinich, la voz ya no designa solamente la identidad del narrador, como en Genette, sino la dimensión abstracta -moral o ideológica- de la perspectiva desde la que se narra. Y es que en este modelo el narrador se define, básicamente, por una función de destinación, como marca de identidad, y una función optativa que es la de la verbalización, que puede o bien asumir el narrador mismo o delegar en algún personaje.

Ahora bien, en el capítulo que corresponde a la perspectiva (cap. V), el marco de referencia teórico principal es el de la semiótica de Greimas y Fontanille. María Isabel Filinich hace una revisión del concepto [390] de perspectiva desde la filosofía, la semiótica y la narratología; se funda en los trabajos sobre percepción de Fontanille y de la fenomenología de Merleau Ponty. Basándose en los trabajos de Raúl Dorra sobre el tema, Filinich aborda la voz como una categoría que se estudia en relación a las formas de oralidad del relato, como una modulación del habla, como principio de la verbalización del relato. No obstante, en este capítulo queda ya sólo como presupuesto aquella sugerente distinción, planteada con tanta nitidez en la introducción, entre los distintos valores semánticos de la percepción: que el término mismo de percepción tiene dos sentidos, uno concreto, sensorial, el otro abstracto, moral o ideológico. Esta distinción precisa que abre una vía de reflexión interesante ya no es sometida a un desarrollo ulterior. Pero la idea está ahí y el camino trazado.

Otra distinción teórica importante en este libro concierne a los grados de presencia del autor, así como la relación entre autor y narrador, como instancias de producción y de mediación respectivamente. Si bien pudiera hablarse de una comunicación entre el autor y el lector real, ésta nunca es directa sino que está mediada por una situación narrativa que pone en comunicación a un narrador con un narratario. Dentro de esta estructura es el narrador quien cumple con la función de destinador y el narratario con la de destinatario. No obstante, el autor es una instancia que puede tener varios grados de presencia en el texto narrativo. Uno de los trabajos pioneros sobre este aspecto es el de Wayne C. Booth con su *The Rhetoric of Fiction* (1961). En *La mirada y la voz*, Filinich refina considerablemente el trabajo de Booth, cuya noción -más bien vaga- de autor implícito, es para ella un punto de partida para una tipología que dé cuenta, con mayor precisión, de los grados de presencia del autor. Así considera que en los textos narrativos el autor puede aparecer de manera explícita, implícita o ficcionalizada. Más aún, creo que nuestra autora enriquece el concepto de autor implícito de Wayne C. Booth, no sólo con esta tipología que ella ilustra de manera muy convincente, sino con otro concepto complementario: el de narrador implícito. Mientras que el autor implícito cumpliría con una función organizadora -disposición del texto, división de capítulos, elección de títulos e intertítulos, etc.- el narrador implícito carecería de voz pero seguiría cumpliendo con una función de destinación del relato, discernible en el perfil de un narratario, aunque su

función de verbalización haya sido desplazada hacia un personaje. En este sentido, su análisis de «Graffiti» es muy sugerente y esclarecedor con respecto de la compleja situación narrativa de este cuento de Cortázar (pp. 73-83). El narrador implícito es una construcción [391] analítica central a su concepto de verbalización del relato en las formas en primera persona, en las que ese yo es caracterizado como un personaje en quien el narrador implícito delega la función de verbalización, sin que por ello el narrador pierda su función básica de destinación. Todos los textos narrativos en primera persona a los que María Isabel Filinich se remite para ilustrar su teoría -y de manera muy especial, su fino análisis de «Macario» de Rulfo- se ven iluminados por esta manera de acercarse al tradicional narrador en primera persona. No obstante, queda latente en este modelo de análisis el problema de la narración autobiográfica como forma narrativa que comparten no sólo las autobiografías *reales* y las ficcionales sino también ciertos géneros canónicos, como el del *Bildungsroman*. A diferencia de los relatos de Rulfo narrados en primera persona, en los que esa verbalización coincide con su actuación como personajes, en la forma de narración autobiográfica el yo narrador asume una posición temporal ulterior que en nada se distingue de la de un narrador en tercera persona. Más aún, ese yo narrador está facultado, desde su posición enunciativa de narrador, a tratar a su yo narrado como el objeto de su relato, es decir, como a un personaje. No veo yo en esta forma de enunciación dónde cabría la figura de un narrador implícito, puesto que el yo que narra asume tanto la función de destinación como la de verbalización; incluso puede hacer variar su perspectiva para focalizar o bien al yo narrado en tanto que personaje -con todas las limitaciones de un personaje- o bien asumir su propia perspectiva como narrador en el momento mismo del acto de la narración.

Quisiera resaltar una última aportación a la teoría de la enunciación narrativa, de las innumerables que hace este libro. Se trata de la representación de los modos de conciencia a través del discurso de los personajes. Esta interioridad preverbal y verbal del personaje se tipologiza con base en una progresiva desarticulación del discurso. Es justamente este principio de articulación lingüística lo que define las distintas formas de representar la actividad discursiva interna de un personaje. A su vez, la actividad discursiva interior es parte constitutiva de una tipología de los diversos modos de enunciación: escrita, oral e interior (ver cap. III). Dentro de las diversas formas de enunciación interior, Filinich propone el término diálogo interior para una situación de enunciación que poco se ha estudiado en la crítica literaria de habla hispana. En la crítica anglosajona el fenómeno tiene ya una larga tradición que en poesía inicia Robert Browning con sus monólogos dramáticos, término que la crítica anglosajona adoptó al estudiar esta peculiar situación de enunciación y de comunicación. Las precisiones [392] que hace nuestra autora con respecto al carácter híbrido de esta forma de comunicación constituyen, en mi opinión, otro aporte original al estudio de los modos de enunciación.

Muchas, insisto, son las contribuciones de *La voz y la mirada* a la teoría literaria, y por ello muchas las preguntas que suscita y muchos los caminos que abre para la exploración subsecuente de los territorios acotados. Porque si la reflexión sobre el fenómeno literario lleva a proponer tipologías, así como modelos teóricos y de análisis, estos son tantos filtros, cribas, por así decirlo, que sólo permiten pasar aquello que se amolda a la forma de la criba. Es por ello que todo modelo de análisis original, al proponer nuevos espacios de análisis que nos permiten distinguir con más claridad aspectos de una obra que de otro modo pasarían desapercibidos, abren al mismo tiempo la puerta a debates y cuestionamientos en torno a aquello que la forma del modelo ha dejado en la penumbra. No obstante, el debate es siempre fructífero, pues es la única posibilidad de ir calando cada vez más fino en la diversidad y complejidad de la obra de arte verbal. Doy pues una bienvenida entusiasta al debate a este extraordinario libro de María Isabel Filinich. [393]

△▽

Estelle Irizay: *Informática y Literatura. Análisis de textos hispánicos*

(Barcelona: Proyecto A Ediciones, en coedición con la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997, 206 páginas)

Beatriz Paternain Miranda

Grupo de Investigación del ISLTYNT

La literatura y el análisis de textos no son ajenos a la computadora y sus posibilidades. Desde hace años, estamos familiarizados con el ordenador como procesador de textos. Así, aunque la aplicación de la computadora para analizar obras literarias, o para investigaciones en el área de lingüística, no es algo nuevo, sin embargo, es un camino que tiene muchas vías por explorar.

Esto es lo que ha realizado Estelle Irizarry, profesora de la Universidad de Georgetown, Washington, en su libro *Informática y Literatura*; un trabajo en el que ofrece una explicación metodológica y una aplicación de los procedimientos informáticos a la crítica literaria.

El libro consta de catorce artículos algunos de los cuales han sido publicados en diferentes revistas de Estados Unidos, Canadá y España, pero se han actualizado, para la publicación de este libro. Todos ellos [394] tienen un mismo propósito: alentar a los estudiosos de la literatura, incluso a los de corte más tradicional, para que utilicen la computadora en su trabajo investigador.

El hecho de que se trate de artículos no merma la coherencia temática y la unidad de propósito del libro.

Así, el primer capítulo es la presentación de su punto de partida teórico y de su postura metodológica. Los trece capítulos restantes son una aplicación práctica de este método. El libro muestra, mediante el análisis de textos concretos, cómo es posible utilizar esta tecnología en los diferentes géneros tradicionales: poesía, narrativa, ensayo y teatro. Además permite tratar aspectos muy diferentes de crítica literaria, como son: análisis estilísticos, en artículos dedicados a diferentes autores latinoamericanos y españoles (Rafael Dieste, Valle-Inclán, E. F. Granell, un corpus de narrativa de treinta autores españoles, treinta y nueve años de narrativa en Benito Pérez Galdós, *En la ardiente oscuridad* de Antonio Buero Vallejo, Bécquer); o el análisis del discurso legal en *La mujer del porvenir* de Concepción Arenal; la distinción entre idiolecto masculino e idiolecto femenino en ensayos de Octavio Paz y Rosario Castellanos; la medición de la imitación consciente de estilo en *La renuncia del héroe Baltasar*; o problemas de autoría en «los dos autores del *Diario* de Colón», a ello hay que añadir la afirmación por parte de Estelle Irizarry de la coautoría de la primera novela publicada en América *Infortunios de Alonso Ramírez* (tema muy discutido por los estudiosos).

Metodológicamente, la autora se declara empirista y aboga por aplicar «métodos científicos» en el análisis de textos literarios. Defiende la objetividad y precisión frente, según sus palabras, a la ambigüedad y subjetividad que, a veces, reina en los estudios de la crítica literaria. El método que propone consiste en introducir en el ordenador el texto completo, o si no, un fragmento del texto que contenga por lo menos cinco mil palabras. Se seleccionan unos criterios de análisis y se analizan los corpora de acuerdo con ellos. La ventaja que Estelle Irizarry observa se puede resumir en superar la obsolescencia de las teorías frente a la permanencia de los métodos, ya que estos son puramente técnicas, estrategias; por lo tanto, se pueden emplear con cualquier teoría. Además, este método supone la obtención de unos datos que ofrecen características, de otro modo difícilmente observables, o que llevaría excesivo tiempo extraer.

Es éste, un libro interesante para toda persona que se dedique al estudio de textos literarios, tanto para las más innovadoras como para las de corte tradicional. El método ha sido empleado ya desde hace [395] algún tiempo por lingüistas y críticos literarios para sus investigaciones. La autora ha realizado un libro elaborado, preciso y coherente, en el que se ponen en práctica las posibilidades que la computadora ofrece para el análisis de textos. A lo largo de todos los capítulos se detalla el procedimiento seguido en cada uno de sus trabajos, señalando no sólo la metodología empleada sino también los programas de ordenador utilizados. Además, se ofrece, una relación detallada de los datos obtenidos mostrándolos a través de tablas y cuadros. Todos estos

datos se integran después en análisis y comentarios de los que se extraen conclusiones, que pueden ser trascendentes, como la afirmación de la coautoría de la primera novela publicada en América.

El libro tiene valor tanto por las conclusiones a las que llega en los diferentes temas tratados, algunas de ellas innovadoras, como por la detallada explicación del método de trabajo empleado, el cual puede servir de ayuda para quienes deseen actualizar sus instrumentos y procedimientos de análisis. A ello hay que añadir los nuevos temas de investigación que la autora propone. El libro es asimismo una apuesta para el futuro. Como Estelle Irizarry señala: «No podemos ignorar la herramienta más moderna para la investigación intelectual». [396] [397]

△▽

José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page
(eds.): *Literatura y multimedia*

(Madrid: Visor Libros, 1997, 386 páginas)

María Cruz Piñol

Entre el 1 y el 4 de julio de 1996 se celebró en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca el VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, bajo la dirección de José Romera Castillo. Las sesiones plenarias y las comunicaciones presentadas en aquel seminario se hallan recogidas en el volumen que reseñamos; una obra que -como se indica en la misma solapa del libro- aborda, por primera vez en España, las relaciones entre el arte verbal y las nuevas tecnologías.

Iniciaremos esta reseña con la enumeración de las intervenciones:

Presentación de José Romera Castillo. [398]

I. SESIONES PLENARIAS

José Romera Castillo: Literatura y nuevas tecnologías.

Antonio R. de las Heras: Hipertexto y libro electrónico.

Francisco A. Marcos Marín: Edición crítica electrónica.

Germán Ruipérez: Internet como recurso multimedia del investigador de literatura.

Enric Bou: A la búsqueda del aura. Literatura en Internet.

Joaquín María Aguirre Romero: Las posibilidades de la edición electrónica en línea en el ámbito universitario. El caso de *Espéculo*.

Francisco Gutiérrez Carbajo: El intento de la novela multimedia.

II. COMUNICACIONES

II.1. Literatura y multimedia

Francisco Abad: Incorporación del vocabulario de la informática a los Diccionarios.

Jesús Camarero: Escritura e interactividad.

Helena Fidalgo Robleda: Comunicación a través del ordenador y estrategias textuales. El caso de Italo Calvino.

Orlando Grossegeisse: Narrar/vivir en la red. Construcciones (auto)biográficas en *Die Quotenmaschine* (1996), de Norman Ohler.

Luis Alberto Hernando Cuadrado: El hipertexto.

Arlindo Machado: Hypermedia: The Labyrinth as Metaphor.

Alicia Molero de la Iglesia: Del escritor cibernético al personaje cibernético.

Carlos Moreno Hernández: Literatura e hipertexto: nuevos medios para viejas ideas. [399]

M^a Teresa Navarro Salazar: *Di quel che udire e che parlar vi piace, / noi udiremo e parleremo a voi* (Inf. V. 94-95): literatura italiana y multimedia.

Beatriz Paternain Miranda: Teorías que avalan el concepto de autor en el hipertexto.

Genara Pulido Tirado: La escritura del final de una época.

Juan P. Ruiz de Torres: Bases de datos de poetas.

María del Carmen Simón Palmer: Teatro del Siglo de Oro en CD-ROM.

II.2. Enseñanza de la literatura

Ana M^a Dotras: Hipertexto: lectura y aprendizaje.

Juan Carlos Estébanez Gil y José Antonio González García: La enseñanza de la literatura y las nuevas tecnologías. Una experiencia docente desde el recurso hipertexto y el entorno multimedia.

Fernando Fernández Fernández: La enseñanza de la literatura a través de los sistemas multimedia.

José Manuel Querol Sanz: Vídeo-juego: modelos de dependencia literaria (ideología y paraliteratura).

Juan Ruano León: Procesos de la composición escrita. Elaboración de un programa informático.

Domingo Sánchez-Mesa Martínez: El «problema» del lenguaje en la enseñanza a distancia de la literatura a través de nuevas tecnologías. El proyecto *Humanities*.

En la **Presentación**, el director del Seminario y del Instituto que lo organizó, José Romera Castillo, resalta la necesidad de reflexionar sobre «una nueva realidad que el presente, y, sobre todo, el futuro (in)mediato nos ofrece(rá)» (p. 8). Los trabajos que se recogen en este volumen dejan, efectivamente, abierto el camino hacia el análisis de las repercusiones de los «multimedia» en las artes y en la sociedad del próximo milenio. [400]

A continuación se reproducen las **sesiones plenarias** del Seminario. Con la primera, a cargo de **José Romera Castillo**, se abrió el Seminario y en ella se anunciaron exhaustivamente los aspectos sobre los que girarían las distintas intervenciones: la difusión de las nuevas tecnologías y la incidencia de cada una de éstas en el ámbito de las Humanidades, especialmente de la creación, la difusión y la enseñanza de la literatura, con especial atención al material producido en España.

Antonio R. de las Heras caracteriza el libro electrónico como «blando, poliédrico y navegable» (p. 86), y presenta la visualización -sobre el papel impreso- de la estructura del hipertexto, un nuevo soporte para la palabra escrita.

La siguiente intervención, a cargo de **Francisco A. Marcos Marín**, se inicia con la descripción de las diversas herramientas empleadas para la escritura a lo largo de la Historia, y se pone de manifiesto cómo cada uno de estos medios ha influido en la creación, transmisión, recepción y crítica del texto. A continuación, Francisco A. Marcos Marín se centra en las posibilidades que la informática ofrece para la edición crítica de textos.

Germán Ruipérez repasa la breve pero intensa historia de Internet y las ventajas e inconvenientes de la telaraña mundial, para centrarse en las prestaciones que la red ofrece para el investigador literario: los diccionarios en línea, los foros de debate, el acceso a bibliotecas, las ediciones electrónicas de obras literarias y la rápida difusión de la investigación científica, entre otras.

A continuación, **Enric Bou** recuerda que las redes informáticas están generando un nuevo género textual que entiende la lectura como un juego. El trabajo se centra en la relación autor-lector que da lugar a la figura del «escribitor» (p. 167), en los cambios en el código y en la difusión del «hipertexto», un texto que puede incluso leerse en esos «gabinetes de lectura de la posmodernidad» (p. 168) que son los cafés cibernéticos. Son especialmente interesantes las direcciones de páginas de hipertexto sobre literatura o que pueden ser de interés para el escritor, así como las direcciones de acceso a libros digitalizados.

La intervención de **Joaquín María Aguirre Romero** pone de manifiesto las numerosas posibilidades que las ediciones electrónicas ofrecen en el ámbito universitario y científico. Para los lectores de *Espéculo*, las ventajas de una revista en línea son evidentes, y la prueba más clara se halla en la calidad de los seis números de la revista que hasta ahora estamos leyendo. El interés creciente que despierta esta publicación la [401] ha hecho merecedora, como se informó en el número 4, de la calificación *The best of Europe*. Asimismo, se reciben colaboraciones desde centros de todo el mundo y el número de lectores aumenta día a día. Todo ello hace pensar que este tipo de ediciones irán adquiriendo un peso cada vez mayor en la comunidad universitaria internacional.

Francisco Gutiérrez Carbajo demuestra que «la relación de la novela con los multimedia es una consecuencia de la evolución que el género narrativo ha experimentado a lo largo del siglo XX» (p. 193). Ejemplifica esa concepción de la literatura como juego, basado en las interrelaciones, a través de diversas

obras de la segunda mitad de este siglo, y especialmente en tres novelas recientes: *La piel del tambor*, *La ley del amor* y *Mzungo*.

La segunda parte del volumen recoge las **comunicaciones** que se presentaron en el Seminario, distribuidas en dos bloques: las que abordaron la relación entre *literatura* y *multimedia*, y las que se centraron en la *enseñanza de la literatura*.

Francisco Abad recorre el proceso de incorporación del vocabulario de la informática a los diccionarios españoles. Se centra en términos como *multimedia*, *informática (-o)*, *ordenador*, *computador*, *memoria*, *programa* o *aparatos periféricos*.

Jesús Camarero llama la atención sobre el hecho de que algunos de los recientes avances tecnológicos (como la interactividad, el hipertexto, los multimedia o la virtualidad) puedan llegar a influir en la creatividad literaria y, en general, en la creatividad humana.

Helena Fidalgo señala que una de las principales características de la comunicación digital es que la atención se centra en el mensaje mismo (p. 236) y, por lo tanto, este protagonismo textual es un terreno especialmente fértil para la literatura.

Orlando Grossegeisse reflexiona sobre una posible «muerte anunciada del libro y del autor» (p. 241), que «deja prever un auge de producciones literarias intermediales» (p. 247) como nueva concepción de la narrativa.

Luis Alberto Hernando Cuadrado presenta el entorno del hipertexto y describe los diferentes tipos de enlaces y nudos que configuran ese modo no lineal de transmisión de la información «basado en el pensamiento humano» (p. 252).

Arlindo Machado compara la estructura de la hipermedia con la del laberinto, con el que comparte sus tres características esenciales: se [402] trata de una invitación a la exploración que no puede ser rehusada, es una exploración sin mapa ni guía, y la astucia es la mejor herramienta para moverse en este entorno.

Alicia Molero de la Iglesia, en su intervención, recuerda la importancia que el contexto ejerce inevitablemente en el producto artístico, tanto en su contenido como en su estructura, y ofrece algunas muestras de la influencia que la «cultura tecnológica» (p. 272) está ejerciendo en el arte narrativo de nuestro tiempo.

Carlos Moreno Hernández ve en la literatura hipermediática la posibilidad de desarrollar unos textos abiertos a la intervención activa del lector y vinculados a otras obras, una concepción de la literatura que ya los autores desearon antes de la aparición de la imprenta.

María Teresa Navarro Salazar presenta el proyecto multimedia *Voces de Italia*, en el que mediante textos, imágenes (fijas y en movimiento), sonidos y elementos interactivos, se difunde la producción literaria italiana en dialecto.

Beatriz Paternain Miranda muestra cómo el hipertexto, que ha conseguido llevar a la práctica teorías literarias y filosóficas que en su momento parecían meramente especulativas, está creando un contexto en el que «permanece la figura tradicional del autor como propietario de su obra, conviviendo con los textos en que éste 'desaparece'» (p. 301).

Genara Pulido Tirado reflexiona sobre las indudables repercusiones socioculturales de las innovaciones tecnológicas y sobre las características de la ficción hipertextual, que caracteriza «la escritura del final de una época, no la época del final de la escritura» (p. 3 10).

Juan P. Ruiz de Torres describe tres bases de datos sobre la poesía en España: el *Quién es quién en poesía* (con escritores de castellano, catalán, gallego y euskera), el *Índice de poetas de lengua española* y el *Inventario de poetas en lengua española (2ª mitad del siglo XX)*.

María del Carmen Simón Palmer presenta el proyecto para editar en CD-ROM y en línea el Teatro Español del Siglo de Oro: un total de setecientas diecinueve obras y cerca de treinta y ocho mil páginas.

El bloque de comunicaciones sobre la *enseñanza de la literatura* se inicia con el trabajo de **Ana Mª Dotras**, quien ve en el hipertexto el posible sustituto del tradicional libro de texto, incluso en el ámbito universitario. La lectura de estos nuevos manuales favorecería la asociación de ideas, el análisis y el pensamiento crítico.[\[403\]](#)

Juan Carlos Estébanez Gil y **José Antonio González García** muestran los resultados de una experiencia docente basada en una página web sobre la escritora Mª Teresa León, que ejemplifica las principales perspectivas educativas que abre el hipertexto.

Fernando Fernández Fernández revisa algunos de los proyectos disponibles en el mercado que aplican la tecnología multimedia educativa para la enseñanza de la literatura, entre los que se encuentra *La Literatura de la Edad Media en la Península Ibérica*, desarrollado por él.

José Manuel Querol Sanz analiza algunos vídeo-juegos muy apreciados por los adolescentes y adultos, y que pueden llegar a ejercer una fuerte influencia en el juicio cultural, histórico y ético del lector-jugador.

Juan Ruano León expone los resultados del trabajo de investigación sobre el aprendizaje de la lengua escrita en la enseñanza secundaria, llevado a cabo con estudiantes de primer curso de FP.

Domingo Sánchez-Mesa Martínez presenta el proyecto *Humanities* (Historic Universities Multimedia Network for Innovation in Education System), que desarrolla la enseñanza a distancia de las Humanidades mediante las telecomunicaciones.

El valor de este volumen radica tanto en la diversidad de los contenidos de los trabajos como en la homogeneidad de las conclusiones a las que llegan los participantes. Asimismo, en sus páginas se refleja la atención que, en los últimos años, la crítica literaria y la didáctica están prestando a la influencia y las prestaciones de los multimedia en la literatura, por lo que la obra constituye una excelente muestra de la actual relación entre las Humanidades y la Tecnología. Se trata, pues, de una obra de un gran interés no sólo para el profesional de la Literatura, sino también para cualquier persona interesada en la evolución del pensamiento humano en este fin de siglo.

Esta reseña se encuentra también publicada en formato electrónico, en la revista *Especulo*:

http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/lit_mult.htm

[404] [405]

△▽

VV. AA.: *Intertextualité (Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto)*

Selección y traducción de Desiderio Navarro

(UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997)

Francisco Álamo Felices

El concepto de intertextualidad, uno de los más fecundos, discutidos y operativos en el marco de los estudios de la teoría literaria, iniciado, como sabemos, gracias a los estudios translingüísticos del discurso que inicia Mihail Bajtín y que continuará, en su definitivo asentamiento y consolidación teórica, en Francia, Julia Kristeva, pero, en su caso, planteando un nuevo y desarrollado sentido multidireccional y, en consecuencia, más productivo, esto es: «Elaborado en el ambiente del estructuralismo francés de los años 60, el concepto de intertextualidad remite en ella, explícitamente, a la problemática bajtiniana del 'dialogismo' (*dialogisatsya*) carnavalesco e, implícitamente, a los problemas de la 'pluridiscursividad' o 'heterología' (*raznorechie*), de [406] la 'diversidad de las voces' o 'heterofonía' (*raznogolosie*), admitiendo las traducciones de esas nociones clave propuestas por T. Todorov» (Greimas, A. J. y Courtés, J. (1991). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, p. 146) y que quedaría configurado como aquel conjunto de relaciones que se producen en el interior de un determinado número de textos y que, en su nivel interno, de realización, ha de atender a la relación de ese texto con otros del mismo autor y, además, con aquellos modelos literarios cualquiera que sea la referencia con que aparezcan en la obra, se aborda, desde sus más significativos planteamientos, en esta selección de artículos que realiza Desiderio Navarro.

De la importancia y trascendencia de este concepto, afirma el crítico cubano en su introducción «[...] el inmediato éxito del nuevo término generalizador demuestra que éste hizo posible la clara visualización de una nueva problemática teórica independiente, que interconecta desde el punto de vista semiótico no sólo las formas tradicionales y modernas de intertextualidad ya aisladamente descritas y bautizadas, sino también las que están siendo creadas por la praxis literaria viva [...]» (*Intertextualité: treinta años después*, p. VI), reflejando, en un rápido y vivo paseo histórico, la fortuna y reinterpretaciones de lo intertextual, desde su origen en la matriz de la dialogicidad bajtiniana a la aportación kristeviana, y cómo de su abuso falaz la propia creadora propone la alternativa del nuevo concepto de transposición, todo lo cual no ha sido impedimento, sino al contrario, para que este neologismo -acaba Desiderio- venga impulsando desde entonces una rica creatividad y receptividad en el terreno de las ciencias culturales (literatura, cine, artes plásticas, música, teatro y televisión).

Planteada la cuestión crítica en su enorme extensión, Desiderio habla de una *Summa intertextual*, que abarcaría cinco volúmenes, de la cual *Intertextualité* es el pionero e iniciador de la serie.

Este primer libro recoge catorce artículos que, desde el clásico de Kristeva *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, recorren las más ricas aportaciones y relecturas que lo intertextual ha generado en el espectro teórico-literario.

Efectivamente, utilizando como punto de arranque a Kristeva (*Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*, pp. 1-24) con la creación y denominación del concepto que se ha de estudiar: «En Bajtín [...] esos dos ejes, que él llama respectivamente *diálogo* (horizontal) y *ambivalencia* (vertical), no están distinguidos con claridad. Pero esa falta de [407] rigor es más bien un descubrimiento, que Bajtín introducirá, el primero, en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*» (p. 3), se abre este amplio repertorio que pasamos a detallar.

Hans-George Ruprecht (*Intertextualidad*, pp. 25-35) realiza una exposición didáctico/metodológica -etimología, equivalentes lingüísticos y estudio semántico e histórico- del concepto. Marc Angenot (*La intertextualidad: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional*, pp. 36-52) ubica la intertextualidad dentro de un campo nocional clave frente a otros conceptos paralelos, pues, «al igual que 'estructura', 'estructural' y 'estructuralismo', 'intertexto' es, hoy, tanto un instrumento conceptual como una *bandera*, un pabellón epistémico, que señala una toma de posición, un campo de referencia [...]» (p. 37). Expone, a continuación, un panorama histórico-crítico de la aparición y evolución de este término (Bajtín, Kristeva, Barthes, Riffaterre) más las posteriores interferencias teóricas (desde Lotman -*extratexto*- y los semióticos de Tartu), para concluir diciendo que «la intertextualidad opone una problemática de la multiplicidad, de lo heterogéneo y de la exterioridad, que me parece, más allá de los malentendidos y de los efectos de moda, lo esencial de *nuestro* problema para los años venideros» (p. 49).

Gérard Genette (*La literatura a la segunda potencia*, pp. 53-62) realiza un inteligente panorama definitorio de los cinco tipos de relaciones transtextuales que enumera en un «orden aproximativamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad» (p. 54), a saber: *intertextualidad*, *paratexto*, *metatextualidad*, *architextualidad* y, en especial, *hipertextualidad* («Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple -en adelante diremos *transformación* a secas- o por transformación indirecta -diremos *imitación*-», p. 59), remarcada, en especial esta relación, pues, según Genette «[...] no hay obra literaria que no evoque, en algún grado y según las lecturas, alguna otra y, en ese sentido, todas las obras son hipertextuales» (p. 61). Charles Grivel (*Tesis preparatorias sobre los intertextos*, pp. 63-74) plantea su análisis desde la afirmación de que todo texto es intertexto en tanto que todo texto debe parecer dialogado, pues «sea

diálogo o intertexto, de lo que se trata es de la relación con el otro» (p. 65), para terminar subrayando que «el intertexto (o el diálogo) [...] remite, en un momento o en otro, a algo más fundamental, [408] más originario incluso, en los textos: a ese magma básico con que está lastrado el espíritu humano. Es decir, a los productos de todas las 'lecturas' cruzadas de toda una vida (en una sociedad particular, en una particular Historia de esa sociedad)» (p. 74).

A continuación, Michel Arrivé (*Para una teoría de los textos poliisotópicos*, pp. 45-86) ofrece un análisis desde una definición provisional - por extensión- del texto, concibiendo el «texto poli-isotópico» como aquél que encierra más de una isotopía, que enmarca con las definiciones de Greimas y de Rastier, estableciendo, a su vez, dos clases de textos poli-isotópicos: «Ciertos textos son considerados como poli-isotópicos por el hecho de que encierran por lo menos una isotopía de la expresión y una isotopía del contenido» (p. 76), para, y siguiendo a Rastier, destacar que «la presencia en el texto de sememas legibles sobre una sola isotopía» (p. 80) produce la existencia de una tercera isotopía y el desarrollo de la denominada «isotopía connotativa», según Greimas.

En el plano de las interrelaciones, Lucien Dällenbach (*Intertexto y autotexto*, pp. 87-103) frente a la clasificación de Ricardou entre «intertextualidad externa» y una «intertextualidad interna» y utilizando, tras las huellas de Genette, el concepto de «autotextualidad» (que asimila el de intertextualidad autárquica), define el «autotexto como una reduplicación interna que desdobra el relato *en su totalidad o en parte en su dimensión literal* (la del *texto*, entendido de manera estricta) *referencial* (la de la *ficción*)» (p. 88), para centrarse, después, en el análisis detallado de un autotexto particular: *la mise en abyme*, o sea, «la duplicación especular, 'en escala de los personajes', del 'asunto mismo' de un relato» (pp. 88-89), especificando que «*la mise en abyme*, para la poética es una estructura privilegiada: por las relaciones que traba con la intertextualidad, por una parte, y la Teoría de los géneros, por otra» (p. 103).

El crítico Laurent Jenny, en el primero de sus dos artículos (*La estrategia de la forma*, pp. 104-133), situando la intertextualidad «con respecto al 'funcionamiento' de la literatura» (p. 105), rastrea la ligazón de aquélla con la poeticidad y la evolución literaria, si bien su percepción es relativamente nueva. Trata de aclarar el problema de la identificación o de la presencia de un texto en otro en términos de intertextualidad, presentando que «lo distintivo de la intertextualidad es introducir a un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto» (p. 115). Tras atender a su enmarcamiento problemático, acaba proponiendo una serie de parámetros acerca del trabajo y de [409] las ideologías intertextuales. En su segundo estudio (*Semiótica del collage intertextual, o la literatura a fuerza de tijeras*, pp. 134-145), reclama una constitución, en lo esencial, de una semiótica del discurso verbal, y,

oponiéndose a un planteamiento reduccionista de la semiótica, conforma el texto literario como «collage», porque siempre es segmentación. Y el gesto aparentemente excéntrico del «collage intertextual no hace más que poner en evidencia esa fatalidad de fragmentación de la representación, y ese poder de enlace propio de la escritura poética» (p. 139).

La fundamental aportación de Michael Riffaterre en este objeto de estudio y la valiosa alternativa crítica que se le debe queda recogida en los tres estudios que siguen, sobresaliendo *Semiótica intertextual: el interpretante* (pp. 146-162), que inicia señalando que, puesto que la textualidad tiene por fundamento la intertextualidad, la figura del lector deviene como clave, con lo que: «Si ese modelo es válido, debe rendir cuenta de las características de la obra que todo lector percibe y racionaliza en un retrato imaginario del autor. Ningún enfoque de la literatura puede limitarse a un análisis objetivo de la escritura: el análisis debe tener como objeto la manera subjetiva en que el lector la percibe» (p. 147). Para explicar la diferencia que, en el seno del intertexto, produce o constituye la textualidad propia de su originalidad, recurre al término de Peirce *interpretante*: «Como idea, el interpretante es un consenso del sociolecto a propósito del objeto, y hasta todo lo que sabemos del objeto, o bien el punto de vista en que nos colocamos cuando aplicamos el signo al objeto. Siendo signo él mismo, el interpretante es el equivalente del primero, del representamen: por ejemplo, su sinónimo, o su traducción, y por tanto, su equivalente en su propio sistema signifiante» (p. 151); eslabón, por consiguiente, entre la palabra -unidad semántica- y el texto -unidad semiótica-. En el segundo artículo, *La silepsis intertextual* (pp. 163-169), Riffaterre, de entre las diferentes formas de intertextualidad, elige, para su desarrollo, «[...] la que obliga al lector a interpretar el texto en función de un intertexto incompatible con éste» (p. 163). En su breve y final aportación (*El intertexto desconocido*, pp. 170-172), advierte que, ante la creencia de que un conocimiento más profundo del intertexto haga funcionar mejor la intertextualidad, aconseja una redefinición de la misma.

Paul Zumthor, en *Intertextualidad y movilidad* (pp. 173-181), partiendo del análisis indefinido-infinito que el concepto intertextualidad refiere al conjunto de las propiedades de un texto, utiliza y desglosados [410] términos que él considera a-crónicos para el estudio del hecho textual: *modelos* y *variaciones*, para una mejor re-historización del Medioevo en cuyos textos se centra y los aplica.

Cierra el libro el trabajo de Leyla Perrone-Moisés (*La intertextualidad crítica*, pp. 182-196), en el que diferencia entre intertextualidad crítica y poética, analizando las características de la primera a través de sus representantes más sintomáticos: Blanchot, Barthes, Butor. Y concluye: «Siendo la condición del intertexto el franqueamiento de los muros de la

enunciación, su precio es tal vez la pérdida de una especificidad discursiva que permitiría darle a un tipo de discurso el nombre *decrítica*» (p. 196).

Una precisa y acertada selección bibliográfica de publicaciones en francés acerca de todos estos tratamientos aquí desarrollados, completa este excelente y valioso volumen acerca del pensamiento crítico que la *intertextualidad* hoy sigue promoviendo. △

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) 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

