

ESPECIFICIDAD DEL TEXTO
VS. VOCACIÓN UNIVERSAL DE LA
LITERATURA¹

L'histoire littéraire court toujours le risque de se transformer: elle dé-génère facilement en histoire des idées, en sociologie; elle n'est souvent que l'étude historique des faits qui se trouvent être de nature littéraire. Elle a donc grand besoin de s'entourer des garanties qu'offrent les postulats fondamentaux de l'analyse formelle: que la littérature n'est pas faite d'intentions, mais de textes; que les textes sont composés de mots, non de choses ou d'idées; que le phénomène littéraire no se situe pas dans le rapport entre l'auteur et le texte, mais bien dans le rapport entre le texte et le lecteur

(Michael Riffaterre, *La production du texte*, París, Seuil, 1979.)

Estas palabras de Michael Riffaterre resumen —creo— la perspectiva que ha dominado los estudios literarios durante las últimas décadas (el análisis llamado “formal”) y las tendencias heredadas de tradiciones anteriores contra las que tuvo que luchar dicha perspectiva. Riffaterre nos propone al mismo tiempo todo un nuevo programa de trabajo, al reforzar una tendencia que va marcando los estudios literarios cada vez con mayor intensidad: la inclusión del lector en el *fenómeno literario* (más allá, por tanto, de una sociología de la difusión del texto o de la lectura). Es interesante subrayar

¹ Este texto constituye la ponencia presentada en el coloquio organizado por la Academia I de la Société Royale du Canada sobre el tema “Littérature des nations, littérature mondiale”, Montreal, junio de 1980. Este coloquio se inscribía en un programa más amplio, titulado *Les humanités face aux années 1980*, lo que explica ciertas alusiones temporales.

que la entrada del lector en la comprensión del fenómeno literario tal como la propone Riffaterre se hace a costa del autor, producción textual, etc. (cuanto encierra el rechazado "rapport entre l'auteur et le texte"). Y también —claro está— a costa del *texto* como objeto exclusivo del estudio literario, sin reintroducir por otro lado el contexto cultural o presupuestos de información no explicitados en el texto.

He aquí cuatro elementos en juego (o instancias del hecho literario) que han ocupado sucesivamente la atención de la crítica, pero de un modo tal atención prestada a uno de ellos suponía casi irremediablemente el olvido de los restantes. Si la crítica tradicional había cultivado una especie de *fetichismo del autor* destacando su poder creador y su estilo personal; los primeros intentos de una socialización de la producción literaria para integrarla en el conjunto de fenómenos llamados socioculturales y su desarrollo, al tiempo que desposeían al autor, caían en un nuevo fetichismo: el *fetichismo del contexto socio-económico e histórico-social* en que "surge" la obra como una necesidad indiscutible de los llamados "imperativos históricos" (sociocrítica determinista).

La orientación de la investigación hacia la búsqueda de fuentes y hacia la fijación de datos eruditos acerca del autor o sobre su "época" (se tratase de ilustrar las fuentes de inspiración, cultura de un autor, o de explicar su obra como característica de un espacio geográfico o efecto de una coyuntura histórica) tuvo como defecto común el olvido de texto como totalidad organizada por un principio de correspondencia entre sus partes integrantes. Este olvido explica la violenta reacción del estructuralismo contra el estudio historicista, diacrónico, al que opone un estudio puramente inmanente del texto literario (el llamado estudio sincrónico), creando así un nuevo fetichismo: *el fetichismo del texto* como único objeto pertinente del estudio literario en cuanto tal. Es evidente que la comprensión de una obra literaria como un todo coherente en sí y organizado por un principio de correspondencia (u oposición) de sus componentes, depende mucho más de la comprensión del aspecto formal —funcional— de los elementos que lo integran, que del conocimiento puramente crudito —material— del origen de tales compo-

nentes, o de los condicionamientos que explicarían su presencia en tal obra. Pues es la interacción de las partes lo que crea la nueva totalidad. Pero el estructuralismo literario coloca, por otra parte, el texto en una atemporalidad que para nada tiene en cuenta los otros sistemas de significación que le sirven de contexto, sea en su producción o en sus sucesivos modos de recepción. Creo que habría que llamar *acrónico* (más que *sincrónico*) a este tipo de análisis literario —que cuenta aún hoy con no pocos adeptos— por negar todo anclaje espaciotemporal al texto. ¿Qué significan, si no, esos postulados fundamentales del análisis formal que destaca Riffaterre como “garantías” de que debe rodarse la historia literaria para no degenerar en historia de las ideas o en sociología?

Evidentemente se trata aquí del estructuralismo más ortodoxo (el más confortable y seguro también en el análisis de textos). Ya los formalistas rusos veían en el análisis inmanente del texto en cuanto microsistema semiótico sólo el punto de partida de un estudio total del mismo que tuviese en cuenta, además de su funcionamiento interno, su relación con la literatura nacional, el género, el sistema global con que todo género entra en correlación. Así como el aislamiento de un elemento durante el análisis de un texto no es otra cosa que un procedimiento de trabajo, ya que su significación hay que buscarla en su interrelación con los demás elementos que componen el texto: de la misma forma el hecho de aislar una obra durante el estudio de su organización interna no es sino un primer paso para la comprensión posterior de las relaciones de tal obra con otros sistemas e incluso con otras series de sistemas de significación: Sólo así la podremos comprender en su calidad de “signo diferencial”, según la expresión de Tynjanov. Y en nuestros días, sobre la base de esta necesidad de establecer equivalencias, paralelismos y oposiciones, tanto internas como comparativas, propone Julia Kristeva la sustitución de la vieja clasificación en géneros literarios por una “tipología de los textos”. Por tal tipología entiende la definición de la especificidad de las diferentes organizaciones textuales que las sitúa en el texto general de la cultura del que forman parte, y el cual a su vez forma parte igualmente de

ellas. Esta interrelación de mutua dependencia entre texto y coordenadas histórico-sociales que la *intertextualidad* se propone descubrir "materialisée aux différents niveaux de la structure de chaque texte" la designa Kristeva con el nombre de "ideologema", término que toma del crítico postformalista ruso Medvedev y que define como

le foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation des énoncés (auxquels le texte est irréductible) en un tout (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social.²

No fue ésta la rama formalista que se impuso, y el estructuralista que optó por el modelo de aplicación cómoda, el de inmanentismo a ultranza, sigue considerando estas voces como un atentado perturbador de su postura confortable.

He dicho al comienzo de estas reflexiones que en la cita de Riffaterre se nos propone todo un programa de trabajo al situarse el fenómeno literario en la interrelación texto-lector. ¿Será esta la nueva perspectiva en que se polaricen los estudios literarios en nuestra década? Así parece entrecerse a través de toda una serie de estudios y coloquios que, más o menos directamente ligados a la *Rezeptionsästhetik* proclamada por la *Konstanzer Schule*, van haciendo del destinatario del texto, del lector y su actividad en la recepción o lectura, el nuevo objeto de exclusividad en que deban centrarse los estudios literarios. Surge así el cuarto fetichismo de los estudios literarios: *el fetichismo del lector* o sujeto de la recepción del texto. El texto queda reducido ahora a un conglomerado de "estímulos", pura potencialidad virtual que necesita para realizarse, para convertirse en obra, el concurso del lector. Es él quien en realidad le confiere sentido al texto, al conectar y estructurar la sucesión de enunciados y los vacíos que constituyen su materialidad verbal. La estética de la recepción convierte así al lector en el verdadero creador de la obra literaria, la cual no es otra cosa que la suma de sen-

² Julia Kristeva, *Le texte du roman*, La Haya, 1970.

tidos constituidos por las múltiples lecturas del texto realizadas por sus lectores a través del espacio y del tiempo. Ni siquiera hay un código de lectura inscrito en el texto, al cual deba someterse el lector en una lectura recta. Reconstruir el sentido originario de un texto desde los supuestos del tiempo y lugar en que se ha producido, desde los postulados del género a que pertenece, o leyes propias a su tipo de discurso, lo mismo que intentar ver un mensaje de un autor (en cuanto sujeto individual, personal, o en cuanto *sujeto transindividual* según la expresión de Goldmann) con respecto a una categoría de lector inscrita en el texto mismo (lector implícito), sería un trabajo de arqueología sin otro interés que el puramente historicista. La tarea de la crítica literaria en un tal contexto no consistirá pues ya tampoco en establecer las leyes internas de funcionamiento del texto, sino en el análisis tanto fenomenológico como histórico de las lecturas posibles o de las realizadas en una determinada circunstancia o en una determinada época. El criterio de evaluación de tales lecturas no será por tanto el de verdadera o falsa, sino el de coherente o incoherente, intersubjetiva o subjetiva, de modo que lo que cuenta es el lector, tanto en el plano sincrónico como en el diacrónico, tanto en el plano estético (gozo de la obra) como en el semiótico: es él quien le da sentido.

Al mismo tiempo que se edita la obra citada de Riffaterre, la revista *Poétique* dedica un número especial a la "Théorie de la réception en Allemagne",³ en Cerisy tiene lugar un coloquio sobre "Problèmes actuels de la lecture" y la *Revue des Sciences Humaines* anuncia un número sobre "Effets de la lecture". He aquí los hechos que, juntamente con la traducción a diversos idiomas de las obras de los máximos representantes de la Escuela de Constanza (Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser), nos hacen entrever la posibilidad de que esta perspectiva domine los estudios literarios durante la década de los años 80.

La perspectiva que enfoca el estudio de la obra literaria (y de la obra artística en general) desde el destinatario de la misma, lector o espectador, no es nueva. Recordemos la

³ *Poétique* 39, 1979.

fuerza de persuasión que los sofistas descubrieran en el discurso bien organizado según unas leyes retóricas, la seducción estética de que Gorgias nos ha dejado un ejemplo decisivo en su *laudatio* de Helena y en su discurso de defensa de Palamedes. Platón se lamentaba, por ello, de que en los tribunales, más que de establecer la verdad de los hechos, se tratase de una manipulación discursiva de los jueces y del auditorio por medios retóricos. Recordemos igualmente el concepto aristotélico de la *catharsis* como efecto, tanto de la representación de la tragedia, capaz de purificar al espectador mediante los afectos de temor y compasión que en él produce (*Poética*) cuanto de la audición de las melodías musicales y de los himnos patrióticos (*Política*). En el caso de los géneros dramáticos, y en menor escala también en el de la lírica, se ha insistido siempre en que su vocación es la de ser representados. La actuación de los actores o la declamación del poema fueron considerados por ello como una recreación (o segunda creación) de un texto muerto, o letra muerta. El impacto cognoscitivo y el impacto patético del discurso son los objetivos de la *elocutio* y a ellos se ordena la *inventio* y la *dispositio* de las artes oratorias latinas (*ars discendi*) y de sus secuelas, los tratados retóricos cuyo 'imperio' (Perelman) domina Europa hasta fines del siglo XVI. Perelman explica "le déclin de la rhétorique", que sitúa en los finales del citado siglo, como

dû à la montée de la pensée bourgeoise qui a généralisé le rôle de l'évidence, qu'il s'agisse de l'évidence personnelle du protestantisme, de l'évidence rationnelle du cartésianisme ou de l'évidence sensible de l'empirisme. ⁴

En realidad lo que ha habido ha sido un eclipse, pues el imperio de la retórica, de los medios de persuasión y de manipulación, vuelve a aparecer en nuestro tiempo en la doble dimensión de desarrollo de técnicas de manipulación masiva y de desenmascaramiento de las mismas en las repeti-

⁴Ch. Perelman, *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, París, 1977.

das llamadas proféticas a la toma de conciencia de la alineación a que conducen tales técnicas. ¿Qué significan en nuestros días ciertos estudios de los comportamientos sociales, si no la puesta en evidencia de la existencia de verdaderas técnicas capaces de crear tanto en el individuo como en la colectividad hábitos de consumo, modos de actuar e incluso de sentir y de pensar? ¿No es el desarrollo de tales técnicas el objetivo a que se dirige gran parte de tales estudios? Marx dedica en su *Ideología alemana* gran atención a las implicaciones que en la formación de las ideologías lleva consigo la división del trabajo: no se trata ya sólo de la distribución de funciones por la que la producción y el consumo corresponden a individuos diferentes; paralela a la división entre individuo que trabaja e individuo que goza los frutos de ese trabajo, se instituye una división del saber y del poder, lo que hace que la alienación económica entrañe necesariamente también la alienación ideológica. Las teorías marxistas de la literatura y de la producción cultural e ideológica parten de aquí, bien sea para leer en la obra las relaciones de trabajo que reproduce, con el trasfondo socioeconómico y las estructuras de poder que tales relaciones reflejan; bien sea, como es el caso de Brecht, para producir un distanciamiento capaz de llevar al lector o espectador a la reflexión crítica desalienadora, efecto catártico si se quiere, pero que no nace de la identificación o empatía postulada por la *mimesis* aristotélica, sino de la lucha consciente contra la seducción arrolladora del placer estético. Lo que Brecht intenta crear en el espectador de su teatro es un auténtico mecanismo de defensa contra el "imperio de la retórica".

Llegados aquí tendremos que preguntarnos si mi exposición sobre la estética de la recepción en sus diferentes momentos no nos ha llevado muy sutilmente, de modo casi inconsciente y casi inevitable, de la explicación del papel del lector en la realización de la "obra" literaria, a una visión del mismo como objeto de manipulación, gracias al reconocimiento del poder de la palabra, del discurso. Tal es la fuerza de cohesión entre los diferentes elementos o instancias que hemos distinguido en el hecho literario. Freud ha podido por ello invertir los términos y llamar *catharsis* a los efectos.

bienhechores que el paciente experimenta en expresarse, en contar su vida, su enfermedad, sus sueños y vivencias interiores, lo que en el lenguaje psicoanalítico se llama la *talking cure*, aplicable igualmente al creador, artista o autor. Y es que, como ha puesto de relieve Michel Foucault en su lección inaugural en el Collège de France,⁵ es precisamente el discurso, aparte de ser también vehículo que manifiesta (u oculta) el deseo y el más claro exponente de las luchas y sistemas de dominio, el objeto mismo del deseo y la práctica misma del poder. De ahí el cuidado con que toda sociedad ejerce su control sobre la producción discursiva —cualquiera que sea el tipo de discurso— al interior de la misma.

“Dans toute société —afirma Foucault— la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pur rôle d’en conjurer les pouvoirs et les dangers, d’en maîtriser l’événement aléatoire, d’en esquiver la lourde, la redoutable matérialité.”⁶

Entre las “procédures d’exclusion” destaca Foucault “l’interdit”:

On sait bien qu’on n’a pas le droit de tout dire, qu’on ne peut pas parler de tout dans n’importe quelle circonstance, que n’importe qui, enfin, ne peut pas parler de n’importe quoi. Tabou de l’objet, rituel de la circonstance, droit privilégié ou exclusif du sujet qui parle: on a là jeu de trois types d’interdits qui se croisent, se renforcent ou se compensent, formant une grille complexe qui ne cesse de se modifier.⁷

Il s’agit —concluirá Foucault— de déterminer les conditions de leur mise en jeu, d’imposer aux individus qui les tiennent un certain nombre de règles et ainsi de ne pas permettre à tout le monde d’avoir accès à eux. Raréfaction, cette fois, des sujets parlants; nul n’entrera dans l’ordre du discours s’il ne satisfait à cer-

⁵ Michel Foucault, *L’ordre du discours*, París, 1971.

⁶ *Ibid.*, p. 10

⁷ *Ibid.*, p. 11

tains exigences ou s'il n'est, d'entrée du jeu, qualifié par le faire.⁸

Vista pues desde una perspectiva marxista y desde una perspectiva freudiana se nos aparece la estética de la recepción como pura ilusión, última secuela de una filosofía idealista —la fenomenología de Husserl— que, al no tener en cuenta los mecanismos de producción de los fenómenos de conciencia ni los de su control o censura, no ejerce la indispensable operación de verificación o validación de sus postulados, cayendo así en la ingenuidad de la creencia en el efecto directo del aparato textual en el lector, el cual actuaría sin influencia alguna de su contorno sociocultural, de su situación socioeconómica misma, con un alma limpia de todo prejuicio (*tanquam tabula rasa*, según la expresión de la vieja Escolástica) y libre de la influencia manipuladora de cualquier mediador intra— o extratextual.

Mis reflexiones, un tanto iconoclastas y (por razones evidentes) excesivamente simplificadoras y esquemáticas, acerca de las tendencias caracterizadoras de las distintas escuelas que en las últimas décadas se han disputado la supremacía en los estudios literarios, serían puramente negativas si no las completásemos ahora —con todo el riesgo que ello supone— mediante una propuesta que englobe (quizás ingenuamente) las cuatro instancias destacadas en el hecho literario: contexto, autor, texto, lector. O.—si se prefiere— cuatro elementos en juego en toda comunicación humana: código, emisor, mensaje, receptor. El hecho de haber pasado durante mi exposición continuamente de una terminología a otra, muestra, que considero las cuatro instancias del hecho literario como correlativas a cuatro de los elementos que entran en juego en el estudio de la comunicación. Establecida esta correspondencia, dado que nos encontramos ante una comunicación de carácter lingüístico, podremos substituir fácilmente el código o contexto —elemento compartido por ambos sujetos de la comunicación— por el término *competencia comunicativa*. Este cambio terminológico nos hará ver

⁸ *Ibid.*, pp. 38-39.

inmediatamente que la comunicación literaria no es una comunicación lingüística ordinaria, sino bien específica. No ya sólo por el hecho de tratarse de una comunicación escrita (con lo que a la convención de la lengua hablada hay que añadir la de su representación mediante la escritura), sino por la especificidad del tipo de competencia que la comunicación literaria exige tanto en el autor como en el lector de los textos.

Al hablar de competencia comunicativa empleo un término acuñado por la pragmática mediante una transposición del binomio competencia-actuación lingüísticas, básico en la gramática generativa. Se trata de extender las reglas de gramaticalidad dictadas por la sintaxis, la morfo-fonología y la semántica, para incluir los postulados psicolingüísticos y sociolingüísticos que describe la pragmática. Más allá, por tanto, de la capacidad de generar y de comprender frases (o conjuntos de frases) correctas, se trata en la competencia comunicativa de la *capacidad de captar la pertinencia de su uso o aceptación en un momento y situación dados*, lo que obliga a incluir en la gramaticalidad de un discurso esa variable sociocultural que determina las restricciones selectivas de los elementos que lo integran y la adecuación del mismo a los fines que se propone obtener, lo que llamamos su pertinencia. A riesgo de ser tachado de sincretista, me atrevería a enlazar el concepto de pertinencia por un lado a la retórica o teoría de la argumentación; por otro, a ese "ritual de la circunstancia" que, juntamente con el "tabú del objeto" y "el derecho privilegiado o exclusivo del sujeto", constituye según Michel Foucault el instrumento externo de control que toda sociedad impone al uso del discurso, de cualquier tipo de discurso.

Si la corrección de una frase o texto se refiere a los enunciados que lo componen, la pertinencia del mismo dependerá sobre todo de las circunstancias de su enunciación. Aquí vemos ya el más grave defecto del análisis estructural: su limitación a los enunciados del texto. Sólo en los últimos años, a partir de los estudios sobre los actos del lenguaje, se comienza a incluir esta perspectiva de la enunciación, esencial a mi modo de ver para la comprensión del funcionamiento del

hecho literario en cuanto comunicación. Pero es precisamente también a partir de esta perspectiva como se nos revela la problemática complejidad de la comunicación literaria, su diferencia específica frente a la comunicación lingüística ordinaria. Estriba esta complejidad en lo que llamaré la paradoja del hecho literario, paradoja que creo que el estudioso de los fenómenos literarios no puede menos de aceptar para obrar consecuentemente con ella. Volveremos sobre este punto. Pero antes de explicar el carácter paradójico de la comunicación literaria tendremos que detenernos unos instantes en considerar las aportaciones que supone la inclusión de la enunciación para una mejor comprensión de los enunciados en la comunicación lingüística ordinaria. Así comprendemos mejor después las consecuencias a que nos llevará la inclusión de la misma en el análisis de ese modo especial de comunicación lingüística que es la comunicación literaria.

Al relegar al concepto de *parole* todo lo que sea un uso concreto de la lengua enmarcado por un contexto situacional preciso, el estructuralismo prepragmático, el que va de Saussure a los generativistas inclusive, no puede dar cuenta de la significación concreta, del sentido. Este es, en la sugestiva imagen empleada por Paul Ricoeur, la coronación y al mismo tiempo la muerte del lenguaje, ya que "la véritable vie du langage, c'est sa mort, son effacement devant le sens".⁹ Y es que la *langue* en el sentido de Saussure no es sino una abstracción que excluye el acto concreto, el discurso, único lugar donde la polisemia de los componentes de una lengua se reduce, pero donde al propio tiempo la misma reducción concretizadora lo convierte en fenómeno de *parole*. La enunciación es precisamente ese acto o acontecimiento lingüístico que da lugar a la producción de un enunciado al tiempo que lo sitúa en el espacio, en el tiempo y en la intersubjetividad concreta de un yo y un tú en comunicación, interrelación por la que el uno intenta influir en el otro (sea transmitiéndole una información, despertando en él un sentimiento, o imponiéndole un mandato, o tal vez una mezcla compleja de varios compo-

⁹ Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, París, 1969.

mentes). Benveniste ha unido todos estos elementos en su definición de "discurso": "Toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière."¹⁰ Esta definición la extiende Benveniste a toda comunicación lingüística, del tipo que sea, aunque acordando una cierta primacía a la comunicación oral:

C'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins: correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne.¹¹

En realidad no existe enunciado sin enunciación, sin sujeto que lo asuma en un acto de *parole*. Oswald Ducrot insiste por ello en la necesidad absoluta de admitir que "des énoncés se produisent, autrement dit qu'il y a des moments où ils n'existent pas encore et des moments où ils n'existent plus".¹² "Ce dont j'ai besoin —insistirá de nuevo Ducrot— c'est que l'on compte parmi les faits historiques le surgissement d'énoncés en différents points du temps et de l'espace. L'énonciation c'est ce surgissement."¹³ Sólo así se pueden entender, según repite una y otra vez Ducrot, todas esas expresiones francesas que revelan "un dire caché derrière le dit", a las cuales precisamente se consagra el cuerpo del volumen colectivo *Les mots du discours* de cuya introducción tomamos las citas que preceden. Los pronombres, los deícticos, los elementos anafóricos que suponen lo ya dicho o lo ya conocido, informaciones ausentes por tanto en el enunciado y evocadas solamente a través su alusión vaga, exigen el

¹⁰ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, París, 1966, p. 241. En ese mismo año, H. Weinrich publica *Linguistik der Lüge*, que constituye los fundamentos de la lingüística textual y de la pragmática, hoy en pleno desarrollo en la llamada escuela de Bielefeld.

¹¹ E. Benveniste, *ibid.*

¹² Oswald Ducrot, *Les mots du discours*, París, 1980, p. 34..

¹³ *Ibid.*

análisis de la situación enunciativa, del aquí y del ahora de la enunciación en que estuvieron presentes el sujeto emisor y el destinatario del mensaje. Y es que todo enunciado es incompleto por presuponer más informaciones de las que da; porque cada información explícita no es sino una tecla que pone en movimiento todo un contexto, todo un mundo en el que se integra, como fragmento de un todo mucho mayor y complejo, el de las representaciones y recuerdos que es capaz de evocar en el sujeto al que se dirige.

Evidentemente no podemos tomar esta concepción del acto de enunciación como fenómeno que se realiza "en dirección única" (del emisor al receptor). Se trata de una interacción en la que entran en juego los más diversos conocimientos compartidos, todo un patrimonio común a ambos interlocutores. Por ello el enunciado es capaz de poner en acción, de actualizar en el receptor toda una serie de asociaciones de ideas y de representaciones. Pero también el emisor las tiene en cuenta y "dialoga" con ese potencial que presupone en el receptor en el momento de organizar el texto de su comunicación, su enunciado. Es aquí donde se unen inseparablemente el código lingüístico y el código cultural, razón por la que me ha atrevido antes a establecer un paralelismo entre los conceptos de código y de contexto cultural. Pero además el receptor está inscrito, por decirlo así, en todo acto de enunciación, en todo uso de la lengua, sea oral o escrito, de manera intencional. No se hace uso de la palabra (o de la pluma) si no se tiene la intención (sea ésta consciente, inconsciente o subconsciente) de influir en alguien, según hemos visto con Benveniste, como no hay *narrador* sin *narratario*.

Esta presencia del receptor en todo acto de enunciación marca sin embargo una diferencia fundamental entre la enunciación propia de la comunicación lingüística ordinaria y la propia al hecho literario. En efecto, mientras en la comunicación lingüística ordinaria entra en juego una enunciación caracterizada casi siempre por la presencia física, en todo caso por un contacto cognoscitivo entre ambos interlocutores (por supuesto, a través de la idea que cada uno de ellos tiene del otro, y de la representación de la idea que el otro tiene

de él) y por la posibilidad de verificación del sentido atribuido a una frase o a todo un enunciado, característica de la situación del diálogo; en la comunicación literaria no es así (salvo en muy raras excepciones de círculos de escritores o academias). En lugar de la persona física del emisor o autor, ausente generalmente en el momento de la recepción, el receptor de un texto literario percibirá voces de hablantes imaginarios: el narrador, el "yo" lírico, los personajes citados en estilo directo o los actores que encarnan a cada personaje en la representación dramática. Así, los referentes de pronombres, deícticos, incluso de los nombres propios y del mundo a que pertenecen y en que se desenvuelven al encarnarse en personajes los diversos actantes del relato, serán seres imaginarios que pueden responder a experiencias personales muy diversas, según la distancia temporal, geográfica y socio-cultural (ambiente social, mentalidad de grupo, educación, etc.) que separa el emisor y receptor *reales*. Esta diferencia es de importancia capital, aunque a veces apenas sea percibida por el lector ingenuo del texto literario, que suele confundir al narrador o hablante lírico (voces vicarias pertenecientes al mundo de la ficción) con el autor real, personal, de los textos, o, mejor dicho, con la idea que se ha formado del mismo y que toma por su propia realidad. Veamos pues las consecuencias que en el hecho literario tiene esta característica que acabo de destacar en el mecanismo de su producción o enunciación y en el de su recepción, dos realidades separadas por el espacio y por el tiempo en la comunicación literaria.

Si todo texto consiste en una como especie de mosaico en que se ordenan elementos muy dispares tomados del legado cultural que un grupo o comunidad cultural maneja, es indudable que la captación simultánea de la funcionalidad de cada elemento de un texto en el nuevo conjunto u obra, por un lado, y en el conjunto o conjuntos en que se ordena en sus orígenes, por otro, permite —por una especie de referencialidad cruzada— una mejor comprensión del proceso de significación. No se trata aquí ya de la satisfacción que produce la erudición al permitirnos reconocer el origen de algo (placer puramente historicista). Se trata de tener presente en el estu-

dio del texto esa "marca" o carga semántica que arrastran sobre sí sus componentes —como todo signo— por el mero hecho de haber estado integrados en otro u otros sistemas en su pasado cultural; pues su integración en el nuevo sistema que constituye el texto objeto de estudio —por muy original que sea el nuevo propósito y las funciones que en él se les asignan— no puede ignorar lo que pudiéramos llamar la *consagración por el uso*, que pesa —como toda tradición— sobre los elementos que lo componen. Estos actúan por ello sobre el lector, no sólo por lo que el autor de un texto les quiso hacer decir, sino también por lo que de suyo dicen.

Todo signo se define por las *restricciones selectivas* que limitan su uso al oponerlo a otros signos del mismo sistema, convención que actúa en toda escritura en cuanto que reduce las posibilidades combinatorias de los elementos que —en el eje paradigmático— constituyen el arsenal disponible y el código común al emisor y al receptor de la misma inscrito en la intención del emisor. Es evidente que no toda escritura se limita a reproducir fielmente esa convención. Pero es evidente también que no se puede olvidar tal convención ni siquiera cuando se trata —como es el caso de la parodia— de un uso agramatical de la misma que pretende precisamente hacer delirar el código. El estudio literario tiene por ello que tener en cuenta igualmente esa "marca" para poder reconocer las posibles mutaciones o incluso violaciones alienadoras a que el nuevo texto somete a veces esos elementos (motivos, acciones, dichos, situaciones, etc.) tomados de otro texto o de toda una tradición textual, y que actúan por su poder evocador al menos en una cierta categoría de lectores. Aparte de enriquecer nuestros conocimientos sobre la evolución histórica del signo o elemento en cuestión, la toma en consideración de esa referencialidad múltiple (a su "marca" y al nuevo conjunto, al paradigma a que pertenece, y al sintagma en que se encuentra anclado al formar parte de un texto) nos abre el camino a la comprensión del texto en ese dinamismo significativo o proceso de producción de sentido que lo ordena históricamente, más que como el producto acabado de un autor, como una encrucijada de textos en diálogo.

De aquí que Kristeva, siguiendo a Bajtín, hable del texto como "espace dialogique".¹⁴

El elemento integrado en un tal texto en las condiciones mencionadas se ha convertido pues en signo connotativo a causa de la multiplicidad de sus referentes. Y el texto, al ser capaz de funcionar en diferentes isotopías —connotadas simultáneamente por la polisemia de sus componentes— engendra lecturas diferentes, incluso opuestas. Su comprensión crítica exige por ello un análisis o lectura intertextual que tenga en cuenta esa referencialidad cruzada que hace del mismo una encrucijada de caminos en que se encuentran (o se bifurcan), "alusiones" que rompen la linealidad sintagmática de su lectura al hacer presentes en la imaginación del lector —sin necesidad de un desarrollo explícito— las historias, ideas, mitos que evocan en él esos componentes del texto como consecuencia de la carga semántica de su pasado cultural. Tales "alusiones" suelen referirse a un patrimonio cultural común, lo que permite presuponerlas en la composición del texto. Se establece así un verdadero "diálogo" entre el emisor organizador de un tal texto y su destinatario, el receptor (público o lector) que sabe reconocerlas.¹⁵

La situación comunicativa que acabamos de describir es una situación ideal —soy bien consciente de ello— que supone en la producción del texto que el emisor es consciente tanto del papel de cada parte en el todo como del poder evocador de cada elemento del mismo en su destinatario. En cuanto a la recepción, supone un lector ideal que comparta con el autor tantas informaciones, que sólo un individuo perteneciente al mismo grupo sociocultural, que además comparta con él la misma mentalidad, podrá valer como tal. Esta situación ideal que es la situación corriente y ordinaria en el diálogo cotidiano (el cual, según dije, posee además un mecanismo de corrección, dada la presencia física

¹⁴ Julia Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman", en *Sémiotike. Recherches pour une sémanalyse*, París, 1969, pp. 143-173.

¹⁵ Para una exposición de estos puntos y su aplicación al estudio del funcionamiento de un texto, cf. mi artículo "La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. IV, núm. 2, 1980.

de ambos interlocutores, que en el intercambio discursivo pueden corregir cualquier interpretación torcida detectada en el otro) no se da en literatura sino en círculos muy reducidos y cercanos al mundillo de su producción. Ni siquiera todos los contemporáneos de una obra poseen esta cualidad ideal. Tendremos sin embargo que distinguir diferentes grados de aproximación —o, si se prefiere, de distanciamiento— de esta situación ideal, por una parte; pero, por otra parte, tendremos que tener en cuenta también que la literatura en cuanto institución difusora de un texto por encima de las fronteras lingüísticas y culturales, geográficas e históricas, en que se produce, rompe de suyo esta situación que he llamado ideal desde un punto de vista puramente comunicativo, no precisamente literario. Es esta ruptura lo que llamo la “paradoja” del hecho literario. Me atrevería a formular esta paradoja como la tensión entre la especificidad del texto en su situación originaria de enunciación, en el anclaje geográfico, sociocultural e histórico que caracteriza su producción, y la difusión del mismo en cumplimiento de lo que he llamado en el título que encabeza estas reflexiones “vocación universal de la literatura” (en cuanto institución, se entiende). Mi comprensión del tema asignado a este encuentro o mesa redonda —“Littérature des nations, littérature mondiale”— no es pues la de una disyuntiva o principio de clasificación que distinguiría dos categorías de textos literarios, los de carácter nacional y los de carácter universal; sino que lo entiendo como una doble dimensión (que entraña además un *double bind* o *double contrainte*, según el término empleado por la teoría de la comunicación para designar la comunicación paradójica) de todo texto auténticamente literario. Y esto, por el hecho mismo de serlo, como elemento de su *literariedad*. Habría que definir este elemento, si mi hipótesis es aceptada, como la tensión, esencial al hecho literario, entre un acto de emisión situado espacial y temporalmente, con todo el colorido local que esta realidad confiere al texto, y un modo de recepción incontrolable en el acto de su emisión, pero inscrito en la intencionalidad misma del mencionado acto de emisión. Formulado en otros términos: el autor que da su manuscrito a la edición no sólo vende sus derechos de

autor al editor; con ellos pierde el control sobre su texto, por el hecho de que la ruptura de las situaciones contextuales que va a provocar la diversidad de ambientes en que será recibido, hará irremediabilmente que el lector no responda ya al destinatario ideal que el autor supuso al escribirlo. Y es que, al cambiar los ambientes, cambian también los presupuestos de información y el lector no responde ya a lo que el autor presupuso en él en el momento de la enunciación o producción de sus enunciados. Dado sin embargo que esta realidad pertenece por esencia al hecho literario, que se convierte por ello en un acto lúdico de comunicación fingida, imaginaria no sólo en sus componentes, sino también por el hecho de que al desaparecer el autor entrarán en juego las voces vicarias que ya mencioné, como nuevos contextos socioculturales reemplazarán el contexto originario en que se produjo; toda la suerte corrida por el texto desde la venta de los derechos de autor se legitima y pasa a ser parte integrante de su historia en cuanto fenómeno literario. De aquí que haya que aceptar como válidas en un sentido histórico — literario cuantas lecturas, traducciones e imitaciones se hagan del mismo. Más aún, habrá que interpretar tales lecturas e imitaciones como el descubrimiento progresivo de las virtualidades del texto, latentes quizás en ciertos momentos de su recepción pero puestas en evidencia por nuevas lecturas o imitaciones. Un caso especialmente feliz en este sentido sería el del texto cuyas imitaciones den lugar a la formación de un nuevo género literario. Significa esto en tal caso que el reconocimiento de su especial textura o morfología textual por parte de sus imitaciones sucesivas dio lugar, por la fuerza generadora de la misma, a una nueva convención discursiva, la que definen esas constantes semióticas que atraviesan texto e imitaciones. En la mayoría de los casos se trata de algo totalmente insospechoso por parte del autor del texto primigenio.

La legitimación de las diferentes lecturas de un texto y la inscripción de las mismas en su historia con la misma legitimidad que su composición o producción primera, supone —si nos fijamos ahora en la tarea del observador de los fenómenos literarios— que el historiador de la literatura como el historiador de la suerte que cupo a una obra dada tendrá que

integrar en su tarea todas las dimensiones o instancias que hemos destacado como integrantes del hecho literario. Es precisamente en nombre de este desafío a una tarea englobante que me he atrevido a llamar *fetichismo* a todo estudio literario que proclame uno solo de los elementos mencionados como el único específicamente literario.

Aunque en toda producción textual se trate de un auténtico *bricolage*, según la expresión de Lévi-Strauss, refiriéndose a los mitos; aunque el autor no pueda ser consciente de todas las virtualidades latentes en su escrito, y aunque las voces que integran la obra formen una polifonía con diversas instancias de enunciación, creo que el estudio literario debe dar cuenta en la medida de lo posible de su situación de enunciación y de sus condiciones de producción en cuanto texto, de su funcionamiento interior y de su recepción o *proceso de lectura*. Se trata en primer lugar de destacar el sujeto individual que (con un grado mayor o menor de conciencia) ha ordenado y compuesto el texto, así como el sujeto transindividual que lo trasciende y constituye el contexto sociocultural o marco de la producción textual. El estudio de este marco nos llevará irremediablemente al de las otras series o sistemas de significación coetáneas al mismo. Dentro de estas series o sistemas coetáneos de significación hay que destacar de un modo particular la importancia del género literario o convención discursiva empleada, por cuanto su conocimiento nos descubrirá si se trata de un discurso personal, peculiar, o —como ocurre en la mayoría de los casos— de un discurso social preestablecido y aceptado de antemano por convención. Es aquí donde quedará reducido a sus justos límites el papel del autor y la evaluación de su “estilo personal”, al tiempo que se establece el patrimonio cultural común o contexto de comunicación primera del texto, suponiendo por hipótesis que una parte al menos de sus lectores inmediatos pertenecían a esa misma comunidad sociocultural.¹⁶ El proceso de lectura nos irá descubriendo

¹⁶ Al insistir en la necesidad de dar cuenta de las condiciones de producción del texto, reintroducimos las dimensiones diacrónica, diatópica y diastrática del mismo; también en el estudio del proceso de recepción o lectura.

después las realizaciones en obra del texto (según la expresión de los fenomenólogos). Aquí se manifestará el texto como un sistema inmanente / trascendente de signos dotados de un potencial comunicativo que va más allá del marco originario en que se produjo. Este potencial comunicativo se irá manifestando a medida que lo ponga en acción diferentes contextos socioculturales en que el texto se irá difundiendo. Estos contextos van pues del de su compositor o autor a los de sus más diversos lectores y críticos. Pues también la historia de la crítica deberá encontrar su sitio en esta historia del texto que es la historia de su producción y lecturas sucesivas, de la capacidad de diálogo que posee el texto literario con lectores de muy diversa índole lo mismo cognoscitiva que afectiva, quizás porque en su singularidad o especificidad (y a partir de su perspectiva espacio cultural concreta) supo tocar algo humano universal. Tal vez resida aquí la fuerza que posee el texto auténticamente literario, aquella que lo hace resistente ante los avatares que le depara la paradoja de su modalidad propia de comunicación.

ANTONIO GÓMEZ MORIANA

Universidad de Montreal