

Félix Martínez Bonati

10(773-99)

---

*La estructura  
de la obra literaria*



*Ediciones de la*  
Universidad de Chile

LA ESTRUCTURA  
DE LA OBRA LITERARIA

Por el Dr. Alfonso Reyes



El presente libro es propiedad de la Biblioteca Nacional de México y no puede ser reproducido ni distribuido sin el consentimiento expreso de la Secretaría de Educación Pública.

LA ESTRUCTURA DE LA OBRA LITERARIA

*por Félix Martínez Bonati*

del Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales (U. DE CH.)

OBRA EDITADA POR ACUERDO DE LA

COMISION CENTRAL DE PUBLICACIONES

DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

---

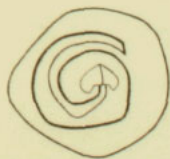
© Félix Martínez Bonati, 1960. Inscripción N° 22.904. Composición: linotype Baskervillé 10/12. Papel: Hilado especial de la Cía. Manufacturera de Papeles y Cartones. Impreso en los talleres de la Editorial Universitaria, S. A., Ricardo Santa Cruz 747, Santiago de Chile. Proyectó la edición Mauricio Amster

LA ESTRUCTURA  
DE LA OBRA LITERARIA

*(Una investigación  
de filosofía del lenguaje y estética)*

*por*

*Félix Martínez Bonati*



*Ediciones de la*  
UNIVERSIDAD DE CHILE



*A Josef König*

# INDICE

## PROLOGO

pág. 13

El objeto . . . . .	13	Principios que presiden el trabajo . . . . .	19
El método . . . . .	14	Uso de ciertas palabras . . . . .	23
Origen y proyecciones del trabajo. Filosofía y ciencia de la literatura . . . . .	16	Estética literaria, filosofía del lenguaje y lógica . . . . .	25
Antecedentes inmediatos . . . . .	19	Línea fundamental del plan positivo . . . . .	25

## INTRODUCCION

pág. 27

CAP.		CAP.	
I	El problema de la estructura de la obra literaria . . . . .	b)	Necesidad de un planteamiento diverso: visión de la estructura estético-fenomenica de la obra literaria . . . . .
	27		35
a)	Necesidad de conceptualización especial y jerga técnica . . . . .	III	La orientación fundamental en la teoría del lenguaje . . . . .
	27		37
b)	Valor cognoscitivo de la palabra corriente . . . . .	a)	Necesidad de recuperar la visión sintética del fenómeno lingüístico . . . . .
	30		37
II	El sentido y la necesaria limitación de la teoría de Ingarden . . . . .	b)	Uso inicialmente irrestringido de las palabras que nombran al fenómeno lingüístico, como parte de la recuperación de la visión unitaria . . . . .
	33		40
a)	Visión de la estructura óptica de la obra literaria como núcleo de la concepción de Ingarden . . . . .		
	33		

## PRIMERA PARTE

Naturaleza lógica y estructura fenomenica de la narración literaria

pág. 43

CAP.		CAP.	
I	Lógica del lenguaje de la narración. Narración y descripción como tipos de discurso. La frase mimética como esencia y fundamento del discurso . . . . .	narrativo-descriptivo. Caracterización lógica del lenguaje narrativo fundamental . . . . .	45
		a)	Narración y descripción, especies de un mismo género del hablar . . . . .
			45

CAP.		CAP.			
	b) La frase narrativo-descriptiva o "mimética". Su definición lógica . . . . .	46		c) Diversidad lógica de los momentos miméticos y los otros momentos lingüísticos del discurso del narrador . . . . .	51
	c) Frase como unidad viva del hablar y frase como contenido apofántico . . . . .	48		d) Diversidad lógica del hablar del narrador y el hablar de las figuras . . . . .	51
	d) Apófansis y mimesis . . . . .	49		e) Una ulterior distinción lógica de la mimesis y los otros contenidos apofánticos del discurso del narrador . . . . .	54
II	Otros órdenes de lenguaje como partes posibles de la narración literaria. Su diversidad lógica del lenguaje narrativo fundamental (afirmación y otros modos; cantidad; verdad y rango lógico). Representación y otras funciones del lenguaje. Estructura de estratos de la obra narrativa según los diversos órdenes lógicos de lenguaje. Función fundamental del discurso mimético del narrador como estrato en la estructura de la obra narrativa . . . . .	49	III	Función y necesidad ontológicas del atributo lógico de validez del discurso mimético, como convención posibilitadora de la experiencia narrativa . . . . .	56
	a) Frase y discurso miméticos como esencia de la obra narrativa . . . . .	49	IV	Los estratos fenoménicos de la obra narrativa . . . . .	57
	b) Función estructural fundamental del discurso mimético como estrato de la obra narrativa . . . . .	50		a) La enajenación mimética . . . . .	57
				b) El estrato lógico de la mimesis como estrato fenoménico . . . . .	58
				c) Los otros estratos lógico-fenoménicos . . . . .	59
			V	Logros de esta reflexión . . . . .	61

SEGUNDA PARTE

Estructura de la significación lingüística. (Las dimensiones semánticas del lenguaje.)  
pág. 65

CAP.		CAP.			
I	El esquema de Bühler, modelo del lenguaje como organum . . . . .	67	a)	Descripción . . . . .	80
II	Los modos de ser signo que Husserl distingue . . . . .	69	b)	Análisis. (La idealidad subyacente en la situación comunicativa concreta.) . . . . .	84
III	Bally: el sistema de los medios lingüísticos "expresivos" . . . . .	70	VII	La significación del hablar como situación y como unidad espiritual . . . . .	89
IV	Recapitulación . . . . .	71	VIII	Modelo de la situación comunicativa como estructura semántica del signo lingüístico . . . . .	90
V	Incongruencias del modelo de Bühler . . . . .	72			
VI	Fenomenología de la situación comunicativa concreta . . . . .	80			

TERCERA PARTE

Lenguaje y literatura

pág. 95

CAP.		CAP.	
I	El lenguaje literario . . . . .		97
a)	Frase auténtica real, frase real inauténtica (pseudofrase) y frase auténtica imaginaria . . . . .		97
b)	Literatura como lenguaje imaginario . . . . .		98
II	Critica de la concepción vossleriana . . . . .		103
a)	Estilística y fenomenología. (Notas para la historia de las teorías de la literatura en nuestro siglo.)		104
b)	La concepción de Croce y Vossler . . . . .		107
c)	La errónea ontología inherente a esta concepción .		109
d)	Diversidad de autor real y hablante ficticio . . . . .		112
e)	Verdad y sinceridad. Géneros no poéticos . . . . .		113
f)	Naturaleza del documento poético . . . . .		114
g)	Explicaciones relativas a esta crítica de la estilística vossleriana . . . . .		117
h)	La obra poética como comunicación real en la situación histórica o pública . . . . .		123
i)	Autor empírico, autor ideal y hablante ficticio .		124
j)	Sobre la justificación y necesidad de estudiar la obra literaria, antes que nada, como entidad independiente, "intrínsecamente" .		125
k)	Síntesis de esta crítica .		127
III	Funciones lingüísticas y literarias . . . . .		128
IV	Dimensiones del lenguaje y estructura de la narración .		133
V	Sobre la concepción de poesía de Carlos Bousoño . . . . .		138
a)	Síntesis de su teoría . . . . .		138
b)	Critica de esta concepción		139
1.	Psicologismo vossleriano . . . . .		139
2.	Incomprensión de Croce. El verdadero lugar de la palabra en poesía		140
3.	Nueva conceptualización del fenómeno intuitivo . . . . .		141
4.	"Expresión" y "figuras" .		143

APENDICE

Símbolo y enajenación

pág. 146

CAP.			
I	El fenómeno de la enajenación del contenido mimético de las frases de la narración, concebido en los términos de la teoría de la significación de E. Husserl . . . . .		146
a)	Los conceptos fundamentales de la teoría de la significación de Husserl . . . . .		146
b)	Verdad e impleción . . . . .		148
c)	La desaparición de la significación . . . . .		150
d)	La triple enajenación . . . . .		151



CAP.	
II	Estética y lógica trascendentes de la experiencia literaria . . . . . 152
a)	Condiciones posibilitadoras de la producción de imágenes . . . . . 152
b)	Las frases literarias son juicios auténticos, pero imaginarios, no quasi-juicios reales, como sostiene Ingarden . . . . . 153
c)	La visión natural del mundo como forma transcendental de la experiencia poética . . . . . 154
d)	El contenido lógico del discurso poético y la intuición del poema. Enajenación como acto imaginativo ulterior. Croce y Bergson . . . . . 156

CAP.	
III	Hacia un concepto de "símbolo" lingüístico . . . . . 158
a)	La visión pragmatista-conductista como consecuencia del fenómeno de la enajenación del significado inmanente . . . . . 158
b)	La significación como símbolo e imitación . . . . . 158
c)	El "simbolismo de los sonidos" . . . . . 160
1.	Signo sensible y "significante" . . . . . 160
2.	La motivación del signo sensible del hablar . . . . . 160
3.	El signo sensible del hablar como símbolo . . . . . 161
4.	Acerca de la concepción de signo poético de D. Alonso . . . . . 163

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

## PROLOGO

*Estas páginas preliminares están destinadas a definir el objeto y la naturaleza de nuestro estudio*

### EL OBJETO

El tema que nos ocupa es la literatura y la pregunta con que lo enfrentamos puede ser expresada en la frase "¿Qué es literatura?". Pero tanto la palabra "literatura" como esta fórmula de la pregunta son equívocas.

Entendemos "literatura" en el sentido estricto de esta expresión, que corresponde al sentido lato de "poesía". Las expresiones "literatura", "obra literaria", "obra poética", "poesía" y "poema" son usadas aquí indistintamente.

La pregunta "¿Qué es literatura?" puede ser intentada en varios sentidos, y, de ellos, tres dirigen, en proporción diversa, nuestra indagación: 1) ¿Qué clase de objeto es la literatura? (¿Cuál es —considerado ontológicamente— el género próximo?). 2) ¿Cuál es la materia o substancia de que se compone o constituye este objeto? 3) ¿Cómo es este objeto?, en el sentido de ¿qué forma (estructura) tiene? Se trata, pues, de una investigación acerca de la naturaleza esencial de la literatura como objeto.

La primera pregunta nos ocupa sólo secundariamente. Respondemos a ella en cierta medida, por cuanto haremos comprensible el sentido en que puede decirse que la poesía es imagen, objeto imaginario. La segunda pregunta es tratada conjuntamente con la tercera al evidenciarse detenidamente en el análisis estructural del objeto poético que su materia substancial es lenguaje (imaginario), ya sea en su forma y ser propios, ya sea enajenado en situación comunicativa (imaginaria).

La última pregunta es la dominante y determina que este estudio sea una descripción de la estructura esencial del poema como configuración de lenguaje imaginario.

Lo dicho excluye del ámbito de este trabajo cuestiones relativas a la función vital, efecto y origen del fenómeno literario. Igualmente, al

problema del valor poético y de los criterios estimativos. Estas y otras cuestiones semejantes pertenecen a la esfera de las relaciones del objeto literario con otras entidades (vida, sociedad, valores). Nuestro tema se limita a la cosa misma literatura como objeto del conocimiento discursivo-intuitivo del lector o contemplador. Nuestro problema está en un plano más elemental y previo, y su estudio debe fundamentar el tratamiento de las otras cuestiones mencionadas.

#### EL METODO

Señalado el objeto, caractericemos el método y con él la naturaleza de la investigación.

La manifiesta generalidad del tema hace evidente que se trata de un estudio "teórico". También bajo esta denominación caben, empero, ambigüedades. Podría pensarse en una "teoría" al modo de las ciencias empíricas, en una *hipótesis* que resulta de generalización inductiva del conocimiento de un número, cuanto más grande mejor, de obras literarias. No es tal el método que seguimos. Se trata, por el contrario, de una determinación apriorística de la estructura esencial y necesaria de estos objetos de pura intencionalidad que son las obras poéticas. Una determinación de validez irrestringidamente general para la cual basta, idealmente, una sola experiencia poética. Las preguntas antes mencionadas no deben, en consecuencia, ser pensadas como expresión de la necesidad de nuevas experiencias de poesía, sino como preguntas dirigidas a la reflexión sobre experiencia ya tenida.

Se trata, pues, de filosofía, y los métodos correspondientes son el análisis de las significaciones<sup>1</sup> y la fenomenología.

Ahora bien, en nuestra investigación, la naturaleza del objeto en cuestión, el ser imaginario de la obra poética, determina una material coincidencia de los dos métodos filosóficos señalados.

El análisis de las significaciones de las palabras pertinentes ("poesía", "obra poética", etc.) puede ser definido como una descripción que explicita nuestra *comprensión* de la *cosa* poesía, comprensión que está implícita en el uso de las palabras corrientes con que se la nombra y califica. Llamar con sentido propio a algo "poema" implica, ante todo, *entenderlo* como tal y, en consecuencia, *entender en general* poemas como poemas: *saber* no-expresamente qué es poesía. Objetivar este saber es tarea del análisis filosófico.

<sup>1</sup>En el sentido en que desde siempre, en el método socrático como en Kant o en el "analysis" inglés contemporáneo, ha sido tarea filosófica esencial. Cf. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 9.



Frente a esto, tener una experiencia de poesía supone, primeramente, enfrentar algo (un discurso) *como poesía*, enfocar (mentar) lo que leeremos u oiremos como hablar poético. Es necesario, para tener una experiencia poética, saber antes de ella, de algún modo, qué es poesía, y ejercitar este saber en la comprensión del supuesto poema<sup>2</sup>. Porque este saber (que no es sino la misma significación ya mencionada que subyace al uso de las palabras corrientes), al determinar y estructurar nuestro acto de intuición o comprensión del supuesto poema, preestructura a la vez, necesariamente, nuestra experiencia del supuesto poema y preestructura en su esencia al poema mismo, pues éste no se realiza sino como objetivación de la experiencia intuitivo-poética, como imagen nuestra. Y toda imagen es, literalmente, *como se la imagina*.

En consecuencia, definir nuestra profunda y encubierta comprensión viva de poesía (esta conciencia intencional) es, a la vez, definir la estructura trascendental de la experiencia poética y con ello la estructura esencial de todo poema. (En la concepción husserliana, el método fenomenológico es, en su forma más profunda, descripción de la esencia del acto intencional y, en general, de la conciencia como instancia dadora de sentido y tejido de actos intencionales.) Así coincide en este estudio el análisis lingüístico-filosófico con la fenomenología trascendental y la ontología.

La poesía es considerada, en esta investigación, exclusivamente como objeto dado en la experiencia del lector (sólo como tal existe efectivamente<sup>3</sup>). Los problemas de lo que sería propiamente *psicología* de la contemplación de la obra poética son, sin embargo, ajenos a esta investigación. Y más aún, por cierto, los relativos al proceso de la creación literaria. Tales cuestiones no pueden ser materia de una reflexión filosófica sino sólo de la investigación empírica. Si la experiencia literaria es tema nuestro, ella lo es solamente en su estructura trascendental, no en su realidad empírica. Ciertamente que la descripción de la estructura trascendental del acto contemplativo-imaginativo, de la intención significativa que funda poesía, ha de orientar la investigación empírica de sus momentos reales, y ciertamente que ha de completarse con ésta la visión científica de la experiencia literaria, de la efectiva realización de la obra en la lectura. Pero tal investigación es de otro carácter y no cabe aquí. Sigo, en un plano esencial de este estudio, como es ya notorio, la dirección metodológica de Edmund Husserl, y

<sup>2</sup>Cf. T. S. Eliot: *Función de la poesía y función de la crítica*, p. 33

<sup>3</sup>Cf. J. P. Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, II.

debo remitir, naturalmente, a su obra para la fundamentación de estas distinciones.

ORIGEN Y PROYECCIONES DEL TRABAJO  
FILOSOFÍA Y CIENCIA DE LA LITERATURA

El tema de esta investigación formaba parte del —demasiado vasto— complejo de problemas a que di un primer tratamiento (en varios puntos divergente de este estudio y substancialmente superado por él) en mi tesis doctoral “Zu den Fragen einer Logik und Ontologie der literarischen Erzählung”, realizada bajo la dirección del profesor Josef König y presentada a la Facultad de Filosofía de la Universidad de Göttingen en diciembre de 1956. La problemática de aquella tesis ha de estudiarse plenamente en tres investigaciones diversas —por lo que ella no será publicada. Seguirá a esta investigación (presentada, en una primera versión, como memoria para el título de Profesor de Castellano, a la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile en noviembre de 1958) otra igualmente gnoseológico-ontológica, pero no relativa a la estructura sino al modo de ser de la obra literaria, al problema de la existencia y objetividad de la ficción, tema central de la tesis doctoral. El tercer trabajo pertenece propiamente a la parte teórica de la ciencia de la literatura (la Poética) y tiene su fundamento filosófico en los dos anteriores. Su objetivo es constituir un esquema sistemático de los diversos modos posibles del hablar poético, un orden de categorías destinadas a completar la comprensión teórica del fenómeno general del discurso poético y a posibilitar el análisis empírico de las obras concretas individuales<sup>4</sup>.

Junto a la motivación puramente filosófica de estos trabajos, está la intención de buscar fundamento sólido y exactas herramientas de método (conceptos-instrumentos, sistemas de indagación) para la ciencia de la literatura. Esta ha iniciado en tiempos recientes un intento

<sup>4</sup>A la estructura general de todo poema se superponen en cada obra concreta estructuras individuales, formas que son estilo. A la prefiguración intencional del objeto poético como tal, que es condición necesaria de toda poesía, se suma el orden individual de cada cosmos poético. En las obras narrativas y similares, esta estructura estilística particular puede ser concebida rigurosamente ordenando la descripción de sus momentos en torno al concepto de *modo de decir del hablante básico* de la obra. Hay como un análisis transcendental del mundo individual de cada poema, de las líneas de visión que lo plasman en concreto —aspiración interpretativa de que nos habla a veces W. Kayser en su *Das sprachliche Kunstwerk*.



de superación tanto del atomismo monográfico de los estudios estilísticos como de una ordenación histórica esencialmente extrínseca, debida a categorías ajenas a la literatura misma. Empieza a generalizarse la conciencia de la necesidad de una teoría literaria concebida como Poética y como Organum de métodos, como sistema de conceptos. Las obras de E. Staiger (*Grundbegriffe der Poetik*), W. Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*) y Wellek-Warren (*Theory of Literature*) son testimonios eminentes de esta orientación. Precisamente los grandes ensayos recientes de sistematización u ordenación del caudal actual de la ciencia de la literatura (la citada obra de Wellek-Warren, la *Bibliografía crítica de la nueva estilística* de H. Hatzfeld y la *Allgemeine Literaturwissenschaft* de M. Wehrli) han hecho ostensible la general incoherencia de las investigaciones literarias realizadas y el carácter meramente acumulativo e inorgánico del saber actual acerca de la poesía. Hatzfeld y Wehrli califican de "caótica" la situación de esta disciplina. Esta situación, que los esfuerzos mencionados quieren superar, es sin duda insatisfactoria. El estudio de estas disciplinas no depara hoy sino por excepción un saber verdaderamente superior acerca del objeto: se limita a menudo a acrecentar la cantidad de los conocimientos desvinculados y a veces a pretender injustificadamente para un anecdotario sólo numeroso la dignidad de la ciencia. (Como expresa Zubiri —*Naturaleza, Historia, Dios*, p. 18—: "Una ciencia es, en efecto, realmente ciencia, y no simplemente una colección de conocimientos, en la medida en que se nutre formalmente de sus principios, y en la medida en que, desde cada uno de sus resultados, vuelve a aquéllos.") Por otra parte, la reacción vossleriana contra un positivismo ajeno a la esencia de la poesía y la crítica de Croce a los conceptos genéricos en arte, convirtió en tarea absoluta la indagación de obras y estilos particulares, encubriendo la posibilidad y la necesidad de la *ciencia general de la literatura* y, con ello, del instrumento para una más rigurosa descripción e interpretación de lo individual y para la realización de una historia intrínseca del fenómeno poético.

La fundamentación teórica ha de poner orden en las dispersas conquistas de la investigación empírica. Para mí, es prueba decisiva de esta posibilidad el haber logrado en este estudio, por caminos puramente filosóficos y formales, una teoría de la obra poética que es esencialmente adecuada a los conceptos explícitos e implícitos con que operan Kayser y otros investigadores en sus estudios empíricos de literatura. Creo que una conceptualización sistemática de la visión general del objeto no puede sino ayudar a la investigación concreta.

Un resultado de los estudios estructurales, relevante para la ciencia

empírica es, desde luego, la posibilidad de un planteamiento exacto del problema del estilo. Las ambigüedades de esta palabra han de ser explicadas y superadas por la distinción de diversos estratos de la obra literaria, en los cuales el fenómeno del estilo tiene paralelamente ubicación y despliegue relativamente independientes: el estrato propiamente lingüístico, la presencia del hablante básico, el carácter del mundo mentado (en sí y en su aspecto actualizado), el carácter del destinatario intencional.

El estudio del estilo que se reduce a las "peculiaridades de lenguaje" del discurso poético, o ve en ellas el único fundamento objetivo de la interpretación, se pone límites innecesarios; tanto más en la medida en que tales estudios del discurso poético sólo aplican a éste las categorías tradicionales de la gramática, la estilística y la retórica, esto es, sólo disponen de una *lingüística de la lengua*, ajena a las estructuras mayores del discurso<sup>5</sup>. A ésta debe sumarse una teoría de los tipos de discursos, una "lingüística del hablar", y con ella la consideración de dimensiones del hablar que hasta ahora sólo han sido estudiadas en la lógica y en la teoría del conocimiento.

Es igualmente necesario para la fundamentación metodológica de la ciencia de la literatura intentar desde la raíz la determinación de la esencia del lenguaje poético, y para esto hay que considerar el lenguaje en toda la plenitud del hablar, en todas las dimensiones de su ser y de su significación. La reactualización crítica del esquema de las funciones del signo lingüístico, que difundió Bühler y han tratado Gardiner, Snell, Kainz, etc., es por ello tarea fundamental de un estudio como éste. Lo específico del lenguaje literario no es, por cierto, como se afirma usualmente<sup>6</sup>, el poseer formas expresivas peculiares, características de la poesía, pues no todo discurso poético incluye efectivamente recursos privativamente "poéticos" ni hay razón a priori para que así sea. Por el contrario, no hay evidencia alguna contra la suposición de que todo tipo del hablar pueda ser poético. Por otra parte, la utilización de "recursos literarios" ha cabido desde siempre en el discurso práctico, aunque no llega en éste a su plenitud. Es que todas las potencias del lenguaje llegan sólo en la poesía a su plenitud. Y es el por qué de este hecho lo que hay que explicar y lo que define la naturaleza esencial del hablar literario. Hemos visto esta determi-

<sup>5</sup>Cf. Eugenio Coseriu: *Determinación y entorno en Romanistisches Jahrbuch*, VII (1955-6), pp. 29-54.

<sup>6</sup>Cf., por ejemplo, M. Wehrli: *Allgemeine Literaturwissenschaft*, p. 45, o Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, obra en que tal afirmación es tesis fundamental.



nación esencial en el carácter imaginario del discurso poético; ésta su naturaleza óptica posibilita toda otra característica suya.

#### ANTECEDENTES INMEDIATOS

En el plano de una generalidad panorámica, debe decirse que esta investigación sigue el camino temático y metodológico abierto por la obra de Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*. En el texto mostraremos detenidamente qué límites de la teoría de Ingarden constituyen el punto de partida de esta nueva indagación y por qué la naturaleza misma del estudio filosófico hace necesariamente de este continuar un volver a empezar.

Como estudios de la estructura general del poema, la obra de Ingarden y ésta constituyen extensas y diversas demostraciones de la efectiva existencia de una estructura general de la obra literaria, contradiciendo así la concepción de la poesía como pura individualidad, que han presentado Croce y Vossler. Para la visión artística, es el objeto, por cierto, individuo, y su interés recae sobre su unicidad, desatendiendo la estructura genérica que lo soporta. Sin embargo, esta estructura genérica está igualmente dada a la intuición, como algo que, por fundamental, sobrevemos o no separamos reflexivamente del todo estético, pero podemos evidenciar en la reflexión fenomenológica. La fundamental "mención" del objeto poético como *individuo* es, por ejemplo, un rasgo *general* del acto que funda poesía, y tiene su réplica en un rasgo formal del poema mismo.

#### PRINCIPIOS QUE PRESIDEN EL TRABAJO

En tanto exista una tradición de cultura humanística, todo filosofar que esté animado por la connatural aspiración hacia el máximo despliegue de sus posibilidades efectivas de conocimiento (vale decir: todo filosofar auténtico) ha de ser substancialmente actualización de la correspondiente tradición de pensamiento; y, en un mismo movimiento del espíritu, crítica y nueva indagación del objeto —actitud que, por cierto, también es actualización de nuestra herencia de formas de vida espiritual.

Como sabemos, la herencia pertinente es, tratándose de filosofía, en verdad siempre toda la filosofía llegada hasta nosotros. Ahora bien, ni la evidente imposibilidad práctica humano-general de una revisión total de este acervo, ni las posibles adicionales limitaciones personales

del estudioso deben conducir a que se pierda la permanente conciencia de aquella exigencia ideal orientadora, y con ella su mínimo cumplimiento —como ocurre en tanto ensayismo innecesario, que, en el mejor de los casos, es atisbo de viejas verdades y esfuerzo que el conocimiento de los clásicos ahorraría.

El impulso cognoscitivo puede darse las superiores cualidades generales de la tradición ya con sólo revivir como planteamiento y respuesta una obra egregia (no digo que esto sea tarea fácil). Se asimila así al nivel de ella y puede desarrollarse ulteriormente sostenido por la confrontación. Pero subsiste el hecho "cuantitativo" de las muchas respuestas ya dadas y los desarrollos ya hechos, y, como una repetición sería socialmente inválida, no cabe sino la mayor revisión alcanzable. Sumirse en la tradición es, pues, una necesidad del pensar culto, consciente de sus fuentes históricas y de las posibilidades que ellas encierran.

Este trabajo cumple con este imperativo en medida ciertamente modesta. Pero está sometido a él, y nuestro discurso se despliega esencialmente en el contexto de la tradición correspondiente. Esto significa, en primer término, que nuestra exposición no es solamente el producto del difuso saber general que el lenguaje corriente conlleva, del asombro y de las reflexiones del autor, que, por el contrario, en su gestación han tenido participación decisiva algunas obras mayores a que se hace referencia en el texto. La crítica de esas concepciones, la utilización de conceptos "técnicos" de la filosofía, la interpretación y el comentario de algún texto en el curso del desarrollo del tema, en suma: la reconquista del nivel problemático y conceptual que queda establecido en aquellas obras egregias, representan aquí el esencial aprovechamiento y la revivificación de la tradición científica. Significa, además, tal sumisión a aquel imperativo la admisión básica de la esencialidad que, como imperfección del trabajo, tienen nuestras personales limitaciones en materia de asimilación y revitalización del caudal histórico de la ciencia. Esto puede definir la naturaleza de nuestro propósito.

La investigación presente está ubicada, pues, en un contexto que incluye más que mero lenguaje corriente y al cual, en ocasiones, como es natural, sólo puede aludirse. Quiero decir que el contexto excede el conocimiento de la lengua, y esto excluye una comprensión detallada por parte del lector si falta a éste el conocimiento de las obras aludidas —que ninguna "explicación" puede suplir. Pero la parte "alusiva" del trabajo es, ciertamente, marginal, y no puede ser de otro modo en un estudio filosófico. Su fundamento como tal ha de ser visión in-



mediata del objeto, y su contenido central, el *desarrollo*, la presentación total de los conceptos adecuados. La fuente del filosofar no es, naturalmente, la tradición sino el hombre que la crea y los objetos de su asombro. En principio, la posesión de la lengua correspondiente (y la condición humana) es el único requisito del lector de filosofía; sin duda que el esfuerzo de comprensión de cualquier estudio de este tipo será en casos de incultura filosófica, muy grande, y en casos de relativa indisposición intelectual, imposible. Pero toda obra filosófica genuina es idealmente una introducción a la disciplina, un comienzo sin presupuestos especializados, y debe ser abordada buscándose, contra toda apariencias, en ella misma sus propios fundamentos teóricos<sup>7</sup>.

Los términos técnicos tomados de la tradición son introducidos en este estudio como tales explícitamente y se incorporan a un discurso ya iniciado en la esfera del lenguaje humano general, de modo que su actualización es total y no meramente alusiva, como es la evocación de las concepciones a que se hace simple referencia.

La unidad viva de un pensamiento nutrido de aportes ajenos no tiene ciertamente por condición previa el olvido de las fuentes de esos aportes. Tal olvido es siempre lamentable e injustificado. No sólo es deber de claridad histórica ubicarlos en expresa mención de su origen: tal mención da, además, al estudio la configuración que le corresponde como producto de un quehacer personal inserto en la labor de la comunidad científica. Hemos señalado en este trabajo nuestras fuentes siempre que hemos tenido conciencia de ellas.

A esta suma de las convicciones, evidencias y propósitos que determinan el carácter de este trabajo y cuya exposición puede ayudar a comprenderlo, debo agregar que concibo la filosofía como ciencia estricta, sujeta a rigores específicos, y comparto la desestimación de aquel discurso asistemático con pretensión filosófica que no se sabe a sí mismo como puramente preliminar. (Por cierto que una consciente preliminaridad puede ser obra de genio e irrupción de descubrimientos trascendentes.) Es desestimable, particularmente, la obra que finca su pretensión filosófica en algunas proposiciones sumarias, motivadas

<sup>7</sup>No es idealmente tal, en cambio, la naturaleza de las ciencias especiales. Debe considerarse, entre otros, este hecho para la argumentación de que la filosofía, frente a cualquiera disciplina "científica", en sentido estrecho, es quehacer esencial y general del hombre, y que, a diferencia de los estudios especializados, está siempre dirigida a todos los hombres como comunicación de experiencias intelectuales: su accesibilidad es siempre, en cada obra, inmediata. Cuestión de otro orden es si las personas concretas en cada caso realizan en algún grado la esencia humana en que se piensa cuando se habla de la filosofía o del arte como algunas de sus dimensiones fundamentales.



sólo "literariamente" y no desarrolladas —de ordinario, frases sugestivas con halo expresivo de "profundidad". Tales frases pueden ser efectivamente la síntesis de un pensamiento significativo que se despliega paso a paso y culmina en ellas; pero es este desarrollo previo, el contexto, lo que da tal significación superior a las frases medulares. Sin mostrar paso a paso el camino hasta tales síntesis, es posible todo efectismo y mixtificación; las frases quedan en estado de intocable ambigüedad y vaguedad, y representan apenas un posible tema de ejercicio reflexivo. Sólo la autoridad del pensador que las publica puede movernos en tales casos a su consideración, porque suponemos entonces que hay en verdad un camino hacia ellas que les da sentido sólido. La filosofía es, empero, en tales casos, algo que está por hacerse.

La tarea del filósofo, ha dicho Hegel, reside precisamente en el trabajo de desarrollo prolijo y riguroso de la idea. La exposición sistemática no es un modo entre otros de dar a conocer "resultados" del pensamiento: el discurso sistemático (que no debe confundirse con sistema filosófico) es la realización misma del pensamiento. Filosofía, por esto, no es algo que se pueda "resumir" o "decir en otras palabras"; y las frases últimas sólo valen como cifra de todo el texto, como nombre abreviado de un pensamiento que sólo podemos conocer en su despliegue total. La verdad es el todo<sup>8</sup>.

Otra implicación de lo dicho es que cualquiera afirmación considerada prescindiendo del contexto no tendrá su pleno significado, no será, en rigor, la misma. No cabe separabilidad de las frases de un texto filosófico, y cada una sólo posee significado pleno, como dijimos, para el que tiene presente todo el desarrollo que lleva a ella. Las frases o fórmulas finales, en particular, no son resultados desprendibles: las palabras de que constan han adquirido en el desarrollo una significación nueva, su concepto se ha enriquecido. El mero dominio de la lengua y de la terminología técnica filosófica no basta, pues, para la comprensión de tales frases.

No es el hallazgo de "ideas" o frases lo que constituye el aporte del pensador ni importa tanto saber dónde surgieron por primera vez tales sentencias. Pues ellas pueden ser a veces casuales o de superficial motivación y sentido. La creación del filósofo es el desarrollo, el sistema (en el sentido de ordenación y completación rigurosas del pensamiento y sus implicaciones) que da a las frases centrales el contenido que desborda las significaciones usuales de sus palabras constitutivas: sólo así se supera la concepción corriente del objeto.

<sup>8</sup>Cf. el Prólogo a la *Fenomenología del Espíritu*

Por otra parte, la intuición que se plasma en metáforas e imágenes es sólo el principio de la labor; lo substancial es llegar a *decir* lo intuitivo, y a decirlo en lenguaje *propio*. Crear este lenguaje es la otra cara de la tarea, es, en cierto sentido, el hecho mismo del despliegue de la idea.

En conformidad con lo antedicho, mi trabajo no podía limitarse a la sumaria enunciación o sugerencia de las nuevas intuiciones conquistadas; por el contrario, debía justificarse precisamente en la tarea de arar conceptualmente los fenómenos desencubiertos. He tratado —destruyendo toda otra consideración— de dar tal ejecución en desarrollo a todos los aportes y atisbos fundamentales (el ser imaginario de las frases poéticas, la distinción de estratos ónticos y estéticos de la obra, la caracterización lógica y la determinación de las jerarquías lógicas de los discursos literarios y su función estructural, la idea de una estructura trascendental de la experiencia de la lectura poética, la mimesis de las significaciones, el concepto de pseudofrase, la estructura ideal de la significación, etc.). Es natural, sin embargo, que en torno a las cuestiones centrales de este trabajo, y como derivación de su estudio, surja un horizonte de otros problemas relacionados con aquellos que son objeto del desarrollo principal, y que surjan con estos problemas aquí marginales algunos atisbos que el trabajo ha hecho posibles y que quedan, eso sí, sin desarrollo, en pura indicación no temática. Esto ocurre con las observaciones relativas a las tres formas fundamentales de la poesía y con otras repartidas en el texto.

#### USO DE CIERTAS PALABRAS

Nuestras determinaciones incluirán conceptos relativos al ser y la existencia de las objetividades lingüísticas y literarias. Estas cuestiones ontológicas no son, como dijimos, temáticas en este primer trabajo. Nos limitamos a aplicar, para las delimitaciones fundamentales, las palabras pertinentes en sentidos tradicionales, que son más bien corrientes que técnicamente filosóficos, sin suscitar por ahora la problemática que encierran. Por lo demás, las determinaciones a que me refiero son, en su plano, inequívocas y suficientes. Las palabras en cuestión quedan delimitadas por sus relaciones mutuas. No obstante, como el uso filosófico de ellas no es uniforme, es necesario para evitar incomprendiones fijar este sistema de conceptos usuales, esencial en nuestro texto. Lo esquematizaremos aquí.

Una relación de oposición ordena estas dos series de palabras (independientemente de las diferencias dentro de cada serie): de un lado,



“posibilidad”, “virtualidad”, “potencialidad”, del otro, “facticidad”, “actualidad”, “efectividad”. Otro sistema forman “lo ideal”, “la especie”, “la generalidad” frente a “lo real”, “lo *hic et nunc*”, “el individuo”. Finalmente, la oposición central en nuestro análisis es la de “imaginario” y “real”. (Es evidente que para fines teóricos ulteriores estos sistemas son insuficientes. Por de pronto, la palabra “real” aparece dos veces y con sentidos diversos.)

Ahora bien, estas oposiciones pueden combinarse, y así oponemos, para nuestros fines teóricos, “lo ideal virtual” y “lo ideal actual”. (El sentido de estas dos formaciones conceptuales, que resultan chocantes, se clarifica en el texto —véase el esquema de la teoría de la significación de Husserl en el Apéndice.) *Lo real individual* se entiende como eo ipso actual y efectivo. Por último, hay la oposición de “individuo real” e “individuo imaginario” (y, en consecuencia, la de “efectividad real” o “actualidad real” y “efectividad imaginaria” o “actualidad imaginaria”), la de “idealidad imaginaria” o “especie imaginaria” e “idealidad real” o “especie real”; igualmente “posibilidad real” y “posibilidad imaginaria”. (También la expresión “idealidad real” es algo chocante, porque la oposición más habitual define a “ideal” como contrario de “real”.)

La incomodidad expresiva que surge ante las consecuentes formaciones de “realidad imaginaria” y “realidad real” (no raras, por lo demás, en los usos corrientes y filosóficos) no se hace presente en nuestro texto, pues ha sido en todos los casos posible decir con propiedad “individuo real”, “individuo imaginario”, etc., obviando las aparentes tautología o contradicción, productos de la homonimia.

Sólo con respecto a la palabra “imaginario”, fundamentalísima aquí, presentaremos una definición intrínseca. Hablamos corrientemente de “objeto imaginario” o de “ficción” con respecto a un objeto cuya pura imagen existe, no existiendo el objeto mismo. Más exactamente aún, podemos decir que hablamos de “objeto imaginario” con respecto a una imagen que pensamos (al imaginarla, al producirla) como imagen de un objeto que no existe; de modo que la no existencia de su objeto es una determinación adicional propia de la imagen, una *determinatio intrinseca* de la imagen. Ahora bien, llamaremos, en distinción terminológica, a tal imagen “objeto imaginario”, y al objeto no existente de que ella es imagen, “objeto ficticio”.

En el sentido de las palabras señaladas, podremos distinguir el *signo lingüístico de la lengua*, como unidad virtual del sistema lingüístico (por ejemplo, la palabra del diccionario, aislada por la consideración reflexiva de todo contexto de su nivel originario, que es el

hablar), del *signo lingüístico del hablar*, como unidad efectiva de comunicación (la frase o el discurso). Igualmente, a la frase (como efectividad) real de la imaginaria. Etc.

#### ESTETICA LITERARIA, FILOSOFIA DEL LENGUAJE Y LOGICA

Este estudio, como el de Ingarden, hará evidente la naturaleza de la íntima relación de lenguaje y poesía, y, con ello, la razón de unir teoría del lenguaje y estética de la literatura. Restringiendo un tanto la conocida doctrina de Croce que identifica Estética y Lingüística General como *una* Ciencia de la Expresión, podemos afirmar que la estética de la literatura es, en buena parte, filosofía del lenguaje. Siendo así, es sólo natural que planteemos la cuestión de una lógica de la literatura, entendiendo "lógica" como teoría del hablar apofántico (aseverativo). Tal cuestión no ha sido, que sepamos, hasta aquí plenamente enfocada. (Ingarden no la plantea con justeza y los intentos de M. Macdonald y M. Scriven deben ser considerados como insuficientes. No olvido la notable obra de Käte Hamburger titulada *La lógica de la poesía —Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957—: el sentido de "lógica" en que su concepción puede legítimamente llevar tal nombre, no es el estricto significado tradicional que preside la parte pertinente de nuestro trabajo. En la publicación relativa a los modos de decir en la obra épico-novelesca, consideraremos críticamente la teoría de Käte Hamburger.) Y se trata de una cuestión fundamentalísima, pues, como evidenciaremos, precisamente la dimensión apofántica del hablar es la básica, si no siempre, al menos en la fundación poética de mundo.

#### LINEA FUNDAMENTAL DEL PLAN EXPOSITIVO

En cuanto a la estructura interna del trabajo, he comenzado la exposición refiriéndome exclusivamente a la *narración*, por ser en ésta más clara la forma simple y fundamental de todo poema. Inicialmente no he separado dentro del género "narración" las especies "narración literaria" y "narración no literaria", pues su caracterización lógica y estructura son hasta cierto punto idénticas. Luego, sobre el fondo de lo común, se destaca nítidamente la particularidad de lo literario. En todo el trabajo, he ido siempre desde la caracterización del discurso en general a la distinción de lo específicamente literario y de sus posibilidades privativas.

La visión estructural obtenida en la Primera Parte se perfecciona

posteriormente con la disquisición relativa a la estructura de la significación lingüística. He dejado, sin embargo, la primera concepción junto a la posterior, por constituir aquélla un logro de fenomenología inmediata, frente a la conquista un tanto deductiva de la concepción final.



Ha de caber, finalmente, en este prólogo, la expresión de mi reconocimiento a Eugenio Coseriu y Félix Schwartzmann, quienes leyeron el manuscrito de la obra y me han hecho valiosísimas indicaciones. Quiero también dar gracias cordiales a Eladio García Carroza por la ayuda prestada en la revisión del texto y a través de la discusión de algunos puntos.

El trabajo está dedicado al filósofo en cuya imitación se hizo posible, como testimonio de admiración y gratitud.



# INTRODUCCION

## Capítulo I

### EL PROBLEMA DE LA ESTRUCTURA

#### DE LA OBRA LITERARIA

##### *a) Necesidad de conceptualización especial y jerga técnica*

El tema de la estructura esencial de la obra literaria no es ajeno a la reflexión culta corriente sobre literatura, pues no otro es el asunto a que apuntan las distinciones de "forma" y "fondo", "expresión" e "idea" (o "forma" y "contenido" o "materia"), usuales en la crítica cotidiana. Que la investigación sistemática de filólogos y filósofos deseché y reemplace por otras, o depure, defina y profundice estas distinciones del lenguaje culto general, no puede sorprender, ya que sólo se ejemplifica en ello el destino general de toda ciencia. Toda voluntad enérgica de claridad fructifica en jerga técnica, en terminología, en definiciones. Es decir, en conceptos delimitados. La rica, pero inexacta intuición que, como significado, da vida a las palabras naturales "forma" y "fondo", referidas a la literatura, es insuficiente como visión teórica; su vaguedad hace caer a cada paso a quien usa estas palabras en contradicciones formales; la descripción adecuada del fenómeno literario es con ellas imposible, como toda ulterior comprensión de su naturaleza.

Esta insuficiencia de la pareja conceptual fondo-forma se evidencia a poco de emprendido un intento de comprensión profunda. El objeto literario (la obra) es complejamente estratificado y la dicotomía de estas nociones correlativas de fondo y forma resulta ambigua: justamente porque se trata de nociones correlativas y el objeto posee más de *dos* planos relacionables en este sentido. La aplicación de esta oposición forma-fondo se desliza (digámoslo metafóricamente) sobre el objeto sin estabilizarse: entendiéndolo forma como superficie a través de la cual se penetra a una profundidad o como recipiente que contiene una materia, es *forma* la estructura de sonido de las palabras frente al *contenido* de significado de las mismas, pero *forma* son también estos mismos significados frente a las objetividades que describen

(personajes, acontecimientos, lugares). Estas a su vez son la *forma* en que se manifiesta una tesis, se hace sensible una idea, se precipita un clima o temple de afectividad. Más aún, las objetividades mismas llevan dentro de sí una interna dualidad de forma y fondo; los objetos de la obra literaria se presentan siempre *en perspectiva* (excepto los dichos de los personajes), dan sólo una cara de su ser ficticio, se revelan en *aspectos* (actualizados por la descripción y la narración). Esto quiere decir que su ser está *contenido* en *formas* actualizadas, como en general lo revelado en su manifestación aparente, la cosa en sí en el fenómeno, el significado en el signo evocativo<sup>9</sup>.

Al margen de esta equívoca polisemia esencial de estas palabras, hay que recordar que "forma" puede equivaler a "estructura" o "configuración" (o "Gestalt"), si opuesta a "materia" o "material", y, en este sentido, cada uno de los estratos mencionados (sonidos, significaciones, mundo) presenta una interna dualidad de materia y forma —o "estilo"<sup>10</sup>.

La aplicabilidad ambigua de la dicotomía forma-fondo es evidente. Sin definir no es aquí posible superar los equívocos.

Si bien estas palabras no pierden valor como expresiones cultas usuales, y mucho menos como signos de intuiciones originarias y profundas del fenómeno —como tales son insubstituibles—, es inaceptable una construcción teórica relativa a este tema que las aplique dogmática y no críticamente, es decir: sin suscitar bajo el superficial uso cotidiano la reminiscencia de la intuición que las origina como metáforas reveladoras, y, además, tratándolas como conceptos definidos, que no son<sup>11</sup>.

<sup>9</sup>Un mismo hecho puede ser descrito en *formas* diferentes, en el sentido de que puede ser presentado bajo categorías o aspectos diversos. El narrador puede, por ejemplo, limitarse a describir los hechos perceptibles ("narración objetiva") o bien pretender un conocimiento de la interioridad de los personajes ("omnisciencia del narrador"), etc. En estos casos, la historia implicada será la misma, la presencia explícitamente actualizada, otra. Técnicamente, se llama a la idéntica historia "fábula", y a la forma en que se presenta, "sujet". El modo de narrar determina la naturaleza del "sujet". El modo es el agente del estilo.

<sup>10</sup>Cf. Wellek-Warren: *Teoría literaria*, pp. 240-241.

<sup>11</sup>Las ficciones de teoría que así suelen surgir (frecuentes en la polémica ideológica) son, generalmente, producto de especulaciones no inhibidas ni tocadas por la experiencia de la ciencia, cuando no de deliberada irresponsabilidad intelectual. La pretensión de tales afirmaciones, indefinidas y sin pie en la vivencia del fenómeno, finge un movimiento del espíritu que no se ha realizado.



Si queremos hablar exactamente y ver profundo, y no otra cosa queremos en la ciencia, es preciso dejar de lado el prejuicio que constituye la dogmatización teórica de la noción usual de una dualidad de forma y fondo como estructura esencial de la obra literaria. Hay que crear nuevas categorías delante de la cosa misma, acoger su complejidad. Así llegaremos a la terminología técnica. Dámaso Alonso, por ejemplo, desarrolla para la obra poética conceptos paralelos a los conceptos de de Saussure (relativos a la "lengua"), "significante" y "significado"<sup>12</sup>. Vossler y Spitzer, siguiendo a Croce, relacionan la intuición-expresión con el estado de alma, las particularidades lingüísticas propias del autor con su actitud espiritual o características psíquicas<sup>13</sup>. Wellek-Warren y Kayser, siguiendo a Ingarden (al menos en la fase analítica del estudio), conciben la obra como un orden de diversos estratos<sup>14</sup>. Estas concepciones fundamentales de la estructura del fenómeno literario no agotan, por cierto, la complejidad potencial de una visión adecuada de tal objeto y, a veces, como ya se echa de ver en los pocos ejemplos aludidos, destacan unas y otras momentos diversos, dejando en sombra los otros aspectos de la estructura esencial de la obra, y con ellos haces de problemas. Pero los conceptos usados han tenido en todos estos casos elucidación crítica y son inequívocos y en algún grado precisos.

La creación de conceptos definidos se justifica, pues, como consecuencia natural y necesaria del progreso del conocimiento del objeto literario (como de cualquier otro en el campo filosófico-humanístico). La virtud de la jerga técnica queda así reconocida<sup>15</sup>.

<sup>12</sup>Dámaso Alonso: *Poesía española* ("Significante y significado"); F. de Saussure: *Curso de lingüística general* (Primera Parte, Cap. 1, §§ 1, 2.)

<sup>13</sup>B. Croce: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, *Breviario de estética*, *La poesía*; Spitzer: *Lingüística e historia literaria*; Vossler: *Positivismo e idealismo en la lingüística*, *El lenguaje como creación y evolución*.

<sup>14</sup>Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*; Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*; Wellek-Warren: *Teoría literaria*.

<sup>15</sup>El lector habrá advertido ya que se mezclan en nuestra exposición (ocurre en todo este capítulo introductorio) el planteamiento estricto de nuestro tema y consideraciones metodológicas generales, que quedan como ejemplificadas en aquél. Esta incorporación de reflexión metodológica (que enturbia, por cierto, la posible pureza del desarrollo) tiene por sentido, más que una proyección pedagógico-polémica, facilitar la comprensión del trabajo explicitando su estructura íntima, el proceso cognoscitivo que lo constituye fundamentalmente. Vaya esta nota por si el doble propósito del capítulo pudiese ser en el primer momento fuente de alguna confusión.

*b) Valor cognoscitivo de la palabra corriente*

Es necesario ahora atender a las limitaciones del concepto definido y a la virtud, habitualmente no actualizada, de las palabras vivas cotidianas.

Todo concepto definido es un límite para la visión del fenómeno. En el concepto cristaliza y da su último fruto una línea de aproximación al objeto. En ese mismo punto, este movimiento del espíritu se esteriliza para todo posible logro ulterior; se enajena la facultad intuitiva en la forma abstracta, fija, del orden conceptual. Si queremos volver a ver la cosa directamente, contemplarla en su ser inmediato, tenemos que salir retrocediendo por este túnel ciego, ya formalizado, a la difusa luz del lenguaje cotidiano y del trato preconceptual, intuitivo, con las cosas. Vista por su lado positivo, la vaguedad de visión antes denunciada es una liberación frente a la estrechez de la abstracción. La mirada ingenua es una experiencia llena de amplitud y riqueza. Meditar profundizando en este ámbito primitivo, permite respetar la integridad e infinitud del fenómeno y lograr un nuevo acceso para la investigación que lleve a otros conceptos y otras claridades abstractas.

De las palabras corrientes hay que coger, pues, la intuición viva que subyace a su (raro) uso propio y profundo. En ellas hay un mundo (que la praxis encubre), porque en ellas se ordena la vivencia inmediata de los objetos. No es adecuado a su naturaleza sino malgastarlas, dar a estas palabras un uso pseudoteórico. "Forma" y "fondo", tal como existen en ocasionales usos profundos que nos ocurren, son nombres de una visión prístina y vaga del fenómeno literario; son un principio, un ingreso genuino para indagaciones exactas, no el fin conceptual de alguna de ellas: por eso hay que dejar atrás estas nociones, desecharlas luego de tomar la dirección que ofrecen.

Sólo desde esta intuición primera del fenómeno que el lenguaje cotidiano atesora, es posible una teoría *original, auténtica*, del objeto, al cabo de la cual hay nuevos conceptos definidos. Pero también la cabal comprensión de una teoría tradida exige tal inmersión previa. Comprender algo científicamente es hacer este tránsito desde la humanidad general del lenguaje común hasta la jerga especializada. No cabe, por lo tanto, proseguir el camino de una teoría sin rehacerlo previamente. (En rigor, carece de un último y profundo sentido filosófico —si bien incuestionablemente no carece de valor científico— continuar meramente una teoría que ya ha cristalizado en conceptos



definidos y jerga técnica, pues con ello ha dado sus frutos esenciales, se ha consumado como original posibilidad de visión.)

Adecuada comprensión de la tradición científica que atesoran los "términos técnicos", exige revivir estas conquistas como visiones abstractas en que fructifica una larga conciencia de problema. La teoría es la transfiguración y redención de un prolongado asombro, y hay que vivir éste para comprender aquélla. Ahora bien, el punto de partida del asombrarse e indagar es la recepción ingenua de la inmediatez de la cosa que la palabra natural invoca. Esta es por eso fundamental e insustituible<sup>16</sup>.

La tradición científica nos permite alcanzar evidencias altísimas, que nuestras fuerzas individuales no podrían lograr, en relativamente breves pasos. No hace falta, por cierto, crear nuevas teorías para saber auténticamente. Podemos ver magnamente con la mirada de otros. A veces, empero, se impone desde el fenómeno mismo una concepción nueva. Estamos en situación de advertir eventualmente limitaciones de las visiones tradidas, es decir, de criticar, si nuestra vivencia del problema, nuestra intuición inmediata de la cosa, es intensa, originaria. Ante el fenómeno mismo se pone de manifiesto la parcialidad de las abstracciones y se descubren aspectos no vistos del objeto. Acoger la tradición sin original experiencia de la cosa es, en el mal sentido de la palabra, escolástica. Las teorías y las palabras comunes dogmatizadas se convierten en prejuicios ciegos, en fórmulas que no dan visión alguna. Así ocurre con la hipóstasis teorizante que desvirtúa las nociones de forma y fondo, cuyo buen sentido prístino queda aplastado en la rigidez del prejuicio.

Conviene notar que la también frecuente negación dogmática de la dualidad de forma y fondo como estructura de la obra literaria, en el sentido de que ésta no tiene tal estructura dual sino (digamos) un plano único, ya que es toda presencia ideal, implica el mismo error de atribuir naturaleza conceptual a estas nociones imprecisas, lo que produce proposiciones de sentido sólo aparente. Lo entrevisto en cada caso debe ser dicho con exactitud en frases definidas susceptibles de

<sup>16</sup>Estas determinaciones relativas a la palabra viva corriente coinciden, según creo, en lo fundamental, con una decisiva actitud filosófica ante el lenguaje humano general, actitud que en nuestro tiempo representan autores como G. E. Moore, L. Klages, H. Lipps, M. Heidegger, J. König, W. Kamlah, J. Pfeiffer y otros. Opuesta a esta actitud de fe en la lengua y en su valor cognoscitivo, es tanto la concepción del lenguaje de H. Bergson como la de los positivistas lógicos (siendo para Bergson insuficiente el lenguaje común por ser conceptual, y para los positivistas por serlo demasiado poco).

verificación. Afirmaciones como "La obra literaria presenta una estructura esencial de dos dimensiones: forma y fondo", o su negación, no son objetivamente falsas, porque no son intrínsecamente con estrictez *verdaderas o falsas*: no son tan determinadas que posibiliten decidir ante la cosa si ésta es o no así, como las frases dicen. No carecen, sin embargo, de sentido, sólo que éste es vaga indicación. Podría decirse que una tal afirmación "no es del todo falsa", si damos a esta expresión corriente el sentido preciso que hemos desarrollado ahora.

Resulta, por otra parte, insensato negar su específica validez a la oposición forma-fondo, tomadas éstas como palabras corrientes, y en su significado original, ya que su buen sentido de intuición del fenómeno está implícito en su existencia como voces naturales. No cabe dudar, pues es esencial momento de nuestra experiencia espiritual, que los fenómenos literarios tienen la estructura del signo, esta doble presencia de superficie y profundidad, contorno e interioridad —un movimiento que nos lleva de lo inmediatamente dado a lo no sensible. Las palabras "contenido" o "fondo", hechas unívocas en primer grado en la lengua común por su oposición a "forma", son metáforas (aplicación de nombres de fenómenos espaciales a fenómenos espirituales<sup>17</sup>) que pueden revelar siempre maravillosamente un aspecto estructural esencial del fenómeno espiritual; basta un acto de atención etimológica que supere el endurecimiento de su lexicalización. Pero tal intuición es nada más que un principio para la teoría, una vaga evidencia, llena de misterio, que hay que dejar de lado y volver a vivir, reemplazar y recuperar, superar en abstracciones tajantes y respetar, como que es la cosa misma revelándose. En este movimiento nunca terminado vive el conocimiento filosófico<sup>18</sup>.

Meditación a través de las palabras comunes y profundización de la intuición inmediata del objeto (del objeto obra literaria o narración literaria *en general*), reasimilación crítica de la tradición de pensamiento científico, concepción de una nueva visión del fenómeno: tales son los pasos que debemos dar. Si no perdemos la visión del fenómeno que el lenguaje corriente conlleva, evitaremos el error de un formalis-

<sup>17</sup>Metáforas "necesarias", pues con ellas damos nombre a lo que no tiene nombre propio.

<sup>18</sup>La intuición del objeto es en la filosofía de Bergson la meta de un camino cognoscitivo en que el lenguaje, siendo a la vez instrumento y obstáculo, debe ser dejado atrás. En las realizaciones filosóficas superiores, empero, no encontramos justificación para la limitación del esfuerzo cognoscitivo que deriva de esta desestimación bergsoniana de la posibilidad de una expresión propia del ser de los fenómenos.



mo de abstracciones ciegas o de un dogmatismo escolástico y pseudo-erudito. El aparente respeto de la tradición encubre a menudo un ademán cognoscitivo inauténtico, un rito intelectualmente inútil que es ausencia de actual conocimiento y, por ende, desprecio de la tradición. Respetar la tradición es revivirla en su poder y limitaciones, revisar cada concepto, en principio, interminablemente; sólo en este trance crítico arrojan las concepciones teóricas su estimable luz parcial y relativa. La ciencia vive en esta reactualización de su herencia y en la implícita expectativa y la búsqueda de nuevas concepciones que depuren y enriquezcan el orden intelectual que ejercemos sobre las cosas.

## Capítulo II

### EL SENTIDO

#### Y LA NECESARIA LIMITACION

#### DE LA TEORIA DE INGARDEN

##### *a) Visión de la estructura óntica de la obra literaria como núcleo de la concepción de Ingarden*

Apliquémonos brevemente a la más sutil y detenida de las concepciones de la estructura de la obra literaria: la de Roman Ingarden en su estudio *Das literarische Kunstwerk* (*La obra de arte literaria*). Caractericemos su naturaleza (y con ello su necesaria limitación) para determinar frente a ella el nuevo ámbito en que es preciso indagar.

La obra de Ingarden (cuyo rigor intelectual es insólito en estudios estéticos acerca de literatura) enfrenta al objeto literario como una entidad de varios estratos construidos sobre realidades (actos psíquicos, signos físicos) e idealidades (conceptos ideales —“ideale Begriffe”). Para Ingarden, cada estrato tiene valores propios, y, además, una particular función en la construcción del todo de la obra, esto es, una relación estructural con los otros estratos. Hay entre los estratos íntima determinación y no mera yuxtaposición. El estrato “inferior” es el de los sonidos del lenguaje, capaz de valores literarios específicos y, a la vez, determinante, por su calidad de signo, del estrato siguiente: el de las *significaciones* elementales y complejas de los signos lingüísticos. Este estrato de las significaciones es *estructuralmente* el fundamental, pues él determina la constitución de las objetividades (personas, acon-

tecimientos, cosas) representadas en la obra: la significación de las frases de la obra "despliega" "estados de cosas" (imaginarios, puramente intencionales) en los cuales se constituyen o "muestran" las objetividades. La frase funda al objeto imaginario. Entre las significaciones (segundo estrato) y las objetividades (cuarto y último estrato) media el estrato de los "aspectos" o "vistas" ("Ansichten"), que es el conjunto de los posibles modos de manifestación sensible de los objetos, sus posibles "caras" o apariencias. Este estrato es virtual y se actualiza por acción de los otros estratos dando lugar a una relativa "visibilidad" de los objetos imaginarios.

El estrato de los objetos es el central *para la aprehensión estética*; en él se posa la mirada del contemplador, que atraviesa los estratos anteriores. Este estrato no tiene "función" como los anteriores, pero sí en otro sentido: él produce la revelación de las cualidades metafísicas (lo trágico, lo sublime, lo grotesco, etc.), que es uno de los fines esenciales del arte. Además, es el estrato que hace sensible la "idea" de la obra.

El atisbo esencial que caracteriza esta teoría es el de planos superpuestos, de los cuales los inferiores dan fundamento estructural y óntico a los superiores. Antes que una visión de la estructura fenoménica de lo imaginario-literario, la teoría de Ingarden es el análisis de un orden, de una precedencia permanente, presente con necesidad en toda realización de la obra como objeto estético (en toda lectura o, en general, experiencia de ella). El sentido de su teoría podría insinuarse diciendo (desde una perspectiva psicológica de análisis del proceso de la comprensión de la obra o lectura, perspectiva opuesta a la de Ingarden, que es ontológica, pero correspondiente a ella): para tener experiencia de una obra literaria es necesario primero conocer el estrato de los signos y sonidos (*oir* la primera frase, por ejemplo), comprender entonces los significados aislados de las palabras y luego las unidades mayores de significado en que aquéllos se integran y precisan. Estas a su vez nos dan paso hacia los *aspectos* descritos y narrados de objetos y acontecimientos (objetividades). Las objetividades constituyen por su parte un estrato propio que se funda en el estrato de los aspectos y, a su turno, da fundamento a estratos o cuasiestratos últimos: cualidades metafísicas, ideas, etc. Por cierto que debemos pensar la lectura como una sucesión de unidades de comprensión (frases), cada una de las cuales involucra todos los estratos, de modo que el proceso de la experiencia de la obra literaria es un continuo ir y venir por los estratos desde la base a la cúspide y viceversa. En tal respecto puede decirse que todos los estratos se dan si-



multáneos. Pero esto no niega aquel orden de precedencia y fundamentación, que más que temporal es óntico. La idea de un ser varias veces mediatizado nos parece la intuición básica en la teoría de Ingarden.

b) *Necesidad de un planteamiento diverso: visión de la estructura estético-fenomenológica de la obra literaria*

Ahora bien, se impone la evidencia siguiente. La afirmación de que la obra literaria se edifica estratificada de este modo, implica que quien tiene experiencia cabal de ella ha de pasar cognoscitivamente por todos estos estratos. Ello, empero, no significa que el fenómeno estético vivido en dicha experiencia tenga necesariamente esta estructura. Ingarden mismo nos advierte que la atención del lector se centra en el estrato de las objetividades<sup>19</sup>: ello muestra ya que la lectura no es una visión homogéneamente repartida en los cuatro o cinco estratos. En cierto grado, diverso en los diversos tipos de literatura, desaparecen los estratos primeros del campo intuitivo, o permanecen en un segundo plano, como fuera del foco principal (en una penumbra a veces por demás relevante). Es decir, el objeto estético, lo que la obra estético-fenomenalmente es, constituye una reordenación final del ser de la obra, en que ésta se estructura de un modo nuevo, para el cual la estructura señalada por Ingarden es fundamento.

Es fácil hacerse evidente en la reflexión que la lectura simplemente estética de una obra literaria no nos la da articulada en cuatro o cinco planos superpuestos. (Basta leer unas frases de alguna narración y aplicar ese modo de mirarse a sí mismo de reajo que es la intención obliqua de la reflexión.) Más aún: es condición necesaria de la comprensión estética que tal fundamento óntico de la experiencia sea "pasado por alto", encubierto, obviado, en una ilusión de vida inmediatamente intuitiva<sup>20</sup>.

<sup>19</sup>Das literarische Kunstwerk, § 28.

<sup>20</sup>En la obra literaria, las significaciones de las palabras no son algo que el lector intuya, ni menos permanentemente, en la contemplación o lectura estéticas; y, por lo tanto, no pueden ser datos fenomenológicos de la descripción de la obra como fenómeno estético. Nosotros sabemos (ya sea por tradiciones lógicas o por anteriores estudios fenomenológicos) que las palabras tienen significaciones, pero esto no es algo que veamos en la obra literaria. Desprenderse de ese saber anterior es la primera reducción fenomenológica (Cf. Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*) y sólo tal desprendimiento permite la descripción estricta de la obra literaria.



Ahora bien, qué estructura esencial tenga la obra qua objeto estético, como unidad imaginaria dada a la contemplación de lector u oyente, como fenómeno literario, y cómo se relacione la estructura de la visión imaginaria o representación estética con la estructura óptica del objeto que la posibilita y porta, es el tema de nuestra investigación.

El propio Ingarden declara que su investigación no es esencialmente fenomenológica sino ontológica, y refiere su estudio explícitamente a la *obra* literaria como algo diverso e intrínsecamente diferente de sus "concretizaciones" en la experiencia estética del lector. Ingarden distingue así a la obra como ente objetivo de su *realización* en la lectura, y considera algunas de las transformaciones que se operan en ésta. Pero ello no supera la señalada falta de una desarrollada concepción estructural de la obra en cuanto fenómeno estético, concepción inalcanzable con su método analítico-constructivo. Hay estructuras esenciales de la presencia de la obra que naturalmente se tornan invisibles desde tal perspectiva. Coincide con esto que Ingarden se haya propuesto (y haya podido realizar) una teoría general de la obra literaria sin separar primero metódicamente las especies o formas fundamentales: toda obra literaria es de la misma construcción óptica, pero no muestra en todo sentido la misma estructura fenoménica, la cual difiere considerablemente, como se verá, en el drama, la narración y la lírica<sup>21</sup>.

La determinación de la naturaleza de la teoría de Ingarden nos ha permitido ver con exactitud el alcance y la dirección de su atisbo y con ello su natural limitación. La reflexión sobre el fenómeno mismo nos ha entregado nuevos problemas con nuevos atisbos.

Criticar una teoría válida es ponerla en su lugar, ponderarla, hacer visible lo que queda dentro y fuera de su foco. Toda auténtica concepción es necesariamente válida, pues surge de una evidencia: la visión originaria del objeto. (En último término, esta afirmación se funda en lo que Husserl llama "el principio de todos los principios" (*Ideas*, § 24): la certeza incontestable de lo dado originariamente en la intuición.) Tarea del comentario crítico, de la interpretación y reinterpretación de las teorías tradidas, es revisar su plasmación concep-

<sup>21</sup>La narración literaria, en cambio (como por su parte lírica y drama), constituye como objeto estético general una unidad viva intuible e inequívocamente descriptible en su estructura esencial, siendo ésta en la narración más clara y accesible que en las otras formas, y siendo su tipo de discurso de naturaleza lógica más simple que el lírico y el dramático. Por razones metódicas, pues, iniciaremos nuestro estudio de la literatura desde la narrativa.

tual en relación a la consecuencia y estrictez con que en ella se ha abstraído el contenido —la verdad— de la intuición original. Limitar las afirmaciones de una teoría al ámbito en que son válidas, precisando los conceptos hasta ajustarlos a lo efectivamente intuido en la evidencia originaria, relativizar así su verdad, es el fruto final de la reasimilación crítica de la tradición.

Con respecto a la obra de Ingarden, hemos interpretado, por cierto, sólo lo fundamental pertinente a nuestro objetivo de descripción de estructuras. Una exégesis plena de esa obra no puede ser desarrollada en el ámbito de este trabajo.

La señalada limitación de la teoría de Ingarden se ha puesto, por lo demás, históricamente de manifiesto en el hecho de que los investigadores de literatura que recogieron decididamente sus aportes no han podido bastarse en sus estudios empíricos con el esquema estructural aludido. El fenómeno literario exige otras categorías. Kayser, por ejemplo, que ha acogido plenamente la aportación de Ingarden, ha ido desarrollando su propia visión de la estructura de la obra, más allá de los estratos ónticos, que utiliza preferentemente para el análisis, no en la fase sintética de la interpretación. Su concepto de *narrador ficticio*, esencialmente, no calza en el esquema de Ingarden, porque no es estrato ni elemento *óntico* de la obra, sino (como diremos en nuestra teoría, que creemos puede interpretar justamente el sentido de las categorías empíricas de Kayser) estrato fenomenal, imaginario.

### Capítulo III

#### LA ORIENTACION FUNDAMENTAL EN LA TEORIA DEL LENGUAJE

##### a) *Necesidad de recuperar la visión sintética del fenómeno lingüístico*

El diverso sentido de nuestra investigación, frente a la de Ingarden, se manifiesta fundamentalmente en la concepción del tema primero de toda teoría de la obra literaria: el lenguaje.

Ingarden enfrenta este objeto desde la teoría de Husserl, su maestro. La original visión de Ingarden altera enérgicamente la concepción que lo guía, pero comparte con ella la orientación fundamental. Esta es la de una fenomenología de fina disección y descripción ana-



lítica de signo y significado, que ha deparado una claridad valiosísima, particularmente sobre la dimensión lógica del significado lingüístico<sup>22</sup>. Nuestra aprehensión del lenguaje lleva necesariamente una dirección opuesta, consecuente a nuestra diversa aprehensión del problema de la estructura de la obra literaria. La dimensión lógica del lenguaje es, en nuestra visión, por cierto, esencial —el objeto impone su naturaleza a toda aproximación. Pero la diversidad del enfoque determina que sean otros los momentos relevantes, y, además, que otros momentos no lógicos de la significación sean incluidos en el campo contemplado.

Un ensanchamiento de la visión que abarque todo el ámbito del lenguaje, es imprescindible para una recta comprensión teórica del fenómeno literario —en el cual todo el ser del lenguaje se despliega en plenitud imaginaria. La conquista de esta amplitud de visión presupone la reconquista de la intuición prístina del objeto, que una dogmatizada tradición logicista (y esteticista después) encubre.

La renovación de los conceptos de significado y lenguaje con pie en este trance crítico de recuperada ingenuidad, ha sido tarea permanente de la filosofía del lenguaje en este siglo, desde Croce y Vossler hasta Charles Morris, B. Snell, D. Alonso, H. Lipps o Josef König. Hitos decisivos de esta ampliación del campo visual han sido sin duda Ch. Bally y Karl Bühler.

Una enérgica recuperación de la inmediatez del objeto *lenguaje* ha sido realizada en las obras de Hans Lipps, Josef König y W. Kamlah. El esfuerzo tenaz de abstraerse a los moldes de las teorías tradicionales y mirar con la extrañeza de la primera vez esta cosa asombrosa, se manifiesta, desde luego, en un modo de hablar acerca del lenguaje que es ajeno al concepto tradicional de significado y aun al de signo, y fundamentalmente a los conceptos de la dualidad y heterogeneidad de signo sensible y significado espiritual (idea que persiste intocada en Husserl y en Hartmann, por ejemplo). Croce, ciertamente, ha sido también en este respecto precursor.

Una fenomenología de síntesis y visión global opera en este reencontro de una unidad "natural" del objeto. Enfrentando con asombro el todo del lenguaje nos ponemos a las puertas de un conocimiento al cual la disección de sus momentos es ajena. Este trato global con

<sup>22</sup>Algunos lingüistas han criticado la unilateralidad de la concepción husserliana. Weisgerber (*Sprachwissenschaft und Philosophie zum Bedeutungsproblem*) ha llegado a decir que tal concepción no tiene nada que ver con el significado lingüístico. Análoga es, en nuestro medio, la crítica de D. Alonso a de Saussure,



el lenguaje yace en el fondo de las palabras corrientes "frase", "palabra", "habla", "discurso" . . . "lenguaje"; a saber, en aquellos usos en que no se separa ni distingue lenguaje de pensamiento, como "frases célebres", "habla sensata", "discurso coherente", "lenguaje cauto", "palabras sabias, apasionadas, profundas", etc. (Una frase célebre no es una célebre secuencia de sonidos o configuración fónica, pero tampoco simplemente un pensamiento célebre. Etc.<sup>23</sup>)

No es ajustado —me parece— afirmar que tales expresiones (por ejemplo "palabras sabias") sean metonímicas, por lo tanto impropias, productos de traslaciones denominativas. Pero aun si así fuese (aun si el significado original de "palabra", etc. implicase exclusivamente el de "signo sensible"), sería válida nuestra afirmación: en tales expresiones usuales yace una visión sintética del fenómeno lingüístico que enriquece nuestro conocimiento de él<sup>24</sup>.

El caos a que ha llegado la teoría del significado lingüístico<sup>25</sup> exige este retorno a la unidad inmediata de la palabra. Desde ella es posible orientarse en la pluralidad de las teorías y ordenarlas reinterpretándolas críticamente —y así recuperándolas.

<sup>23</sup>Hay tradiciones científicas de difusión extraordinaria (escolar) cuyos conceptos aparentemente se "naturalizan" en el habla culta corriente, pasando a veces inadvertida su prosapia técnico-terminológica (por ejemplo, "sujeto" y "predicado"). Además ocurre que los términos técnicos son creados a menudo por definición de las palabras corrientes, resultando así homónimos de ellas, lo cual es una fuente de equívocos y dificulta la tarea de encontrar el camino de la palabra indefinida y original hacia el fenómeno. Por ejemplo: "habla", "lengua", "signo", son términos (de Saussure - A. Alonso) ya tan conocidos y usuales en el ámbito filológico nuestro que se los maneja habitualmente sin mención de su procedencia —exteriormente, por lo tanto, como palabras vivas corrientes. Por esta razón, mentar las palabras vivas corrientes, en estos casos, requiere actualmente una indicación especial que obvie el equívoco. Quede, en este sentido, establecido aquí que en nuestro trabajo todo término técnico será (como es debido por razones profundas) caracterizado como tal indicándose su procedencia. Toda otra expresión debe ser comprendida como palabra natural. (Así, por ejemplo, la voz "habla" al comienzo de este párrafo—nota no representa, ciertamente, al término de de Saussure acuñado en español por Amado Alonso.)

<sup>24</sup>No del todo exacto, pero ilustrativo sería comparar cierto aspecto de nuestra actitud metódica con una idea de Lichtenberg, cara a los teóricos de la "Gestaltpsychologie". Dice Lichtenberg: "¿Creéis que sólo con el lente de aumento es posible hacer descubrimientos? —Yo creo que en el mundo intelectual se han hecho más descubrimientos con lentes que empuqueñecen, o por lo menos con un instrumento parecido."

<sup>25</sup>Cf. Charles Morris (*Foundations of the theory of signs*) que rehuye por esta razón la palabra "meaning", como Weisgerber (*Sprachwissenschaft und Philosophie zum Bedeutungsproblem*) la palabra "Bedeutung".

Como Croce, han preferido Lipps, König y Kamlah hablar de "lenguaje" en casos en que la tendencia tradicional es decir "pensamiento" o "concepto". Sin duda, la palabra griega "Logos" inspira en parte esta orientación, motivada, claro está, en la cosa misma<sup>26</sup>.

*b) Uso inicialmente irrestringido de las palabras que nombran  
al fenómeno lingüístico, como parte de la recuperación  
de la visión unitaria*

Esta disquisición sobre el sentido en que hay que abordar aquí el fenómeno del lenguaje asegura una comprensión básica inequívoca de las palabras pertinentes en nuestro trabajo. Dicho del modo habitual, a cuyo desarrollo teórico (en Husserl e Ingarden) aludimos y del que queremos primero apartarnos para recuperar su luz críticamente: la disquisición determina qué significado damos a las expresiones señaladas<sup>27</sup>.

Las expresiones "palabra", "frase", "lenguaje", "narración", "discurso", y aun "texto", "literatura", "obra literaria", son de una ambigüedad especialísima: lo mentado es a veces sólo el signo sensible, a veces el todo de signo y significación (y aun puede incluirse, en algunas de estas expresiones, la acción de decir). Importa, como hemos señalado ya, asegurar aquí una comprensión inicial irrestringida, un enfoque vago y amplio del objeto temático, del cual puedan desprenderse más profundamente ulteriores precisiones.

En rigor, sin estos preámbulos no resultaría plenamente comprensible nuestro modo de hablar acerca del lenguaje en las páginas que siguen. El uso de las palabras "frase", "discurso" y "narración", principalmente, parecerá ambiguo, si no es comprendido desde la intui-

<sup>26</sup>Sería incompreensión radical suponer que lo dicho niega posible legitimidad a la distinción de lenguaje y pensamiento (distinción que no necesita, por cierto, ser concebida del modo craso en que lo hace, por ejemplo, Alexander Pfänder en su *Logik*). Igualmente infundado sería proyectar en nuestro paso metódico el anti-mentalismo behaviorista-pragmatista; tanto más cuanto que esta teoría nominalista del significado (por ejemplo en Charles Morris, *Signs, language and behavior*) evidencia particularmente ante el ser de la literatura su fundamental limitación.

<sup>27</sup>Nos hemos servido, naturalmente, de estas palabras corrientes siempre que ha sido necesario señalar el aspecto del fenómeno a que ellas apuntan. Nos servimos de las palabras y les damos usos, por cierto, en filosofía. Pero algunas de ellas, las temáticas, han de recibir un trato diverso, pues queremos revivir la intuición original, empobrecida o encubierta en el uso cotidiano, con tacto intelectual que respeta el fenómeno postergando violencias conceptuales y comprensiones superficiales.



ción distendida que sugerimos. La comprensión de nuestro uso de tales palabras *exige*, pues, un principio de recuperación de la inmediatez del objeto (es decir, enfrentarse con la palabra *sin usarla*). Desde ésta es evidente la esencial identidad de narración, discurso narrativo y frase narrativa, que permite, dentro de límites manifiestos, predicar de los tres objetos algo visto y atribuido primeramente a uno de ellos. Traspasando así determinaciones de la unidad narrativa menor a la mayor, y viceversa, y de ellas a la serie ilimitada de unidades menores, etc., ejercemos efectivamente una visión sintética necesaria del fenómeno fundamental. Esta visión ingenua se perfecciona en otra dirección al unificar "frase narrativa", o "discurso narrativo", o "narración", con "representación" o "mímesis" narrativas. Dejamos así inicialmente de lado las distinciones de signo y significado, forma y contenido, expresión y representación. ¿Qué objeto percibimos al ejercer esta visión sintética de lo narrativo? Un objeto imaginario dado a nuestra contemplación, articulado por estructuras de sonido y realizado en sucesión temporal, que podemos llamar lenguaje narrativo o mímesis narrativa y que se constituye en unidades fenomenales menores y mayores (frases-imágenes, mundo representado, narración). Es ineludible entregarse primero a esta difusa visión, adentrarse en la amplitud y soportar su vaguedad activamente. Tal visión es el conocimiento que puede afinarse y profundizarse cristalizando en la teoría conceptual.

La liberación obtenida permite no sólo revivir la superación de la estrechez logicista (que excluye los momentos afectivos, fantásticos y volitivos del lenguaje, y, en otro sentido, su ser estético-intuitivo), superación que desde varios puntos de vista ha sido tema central de Croce, Vossler, Bally, Dámaso Alonso, Amado Alonso, etc., sino también superar la consiguiente limitación esteticista e irracionalista, manifiesta en Vossler, que ha ignorado el aspecto lógico del lenguaje<sup>28</sup>.

Recuperada la unidad del objeto, nada obsta para revivir categorías lógicas tradicionales (cuya adecuación para una teoría de la narración resulta sorprendente), y, en general, redescubrir la lógica tradicional como cuerpo central de la teoría del lenguaje. En las páginas siguientes, se desarrolla una determinación conceptual del fenómeno narrativo y una ulterior descripción de su estructura que tienen su base en conceptos lógicos.



<sup>28</sup>Cf. Eugenio Coseriu: *Logicismo y antilogicismo en la gramática*



Puede haberse evidenciado en lo que precede que la tarea de liberarse de la tradición científica entumecida y del trato superficial-práctico con palabras y fenómenos, para recuperar justamente la intuición de la cosa y la tradición teórica, es tarea de cada uno e igualmente de la continuidad de la investigación —un logro colectivo, a su vez materia de tradición.

PRIMERA PARTE

Naturaleza lógica  
y estructura fenoménica de la  
narración literaria

## Capítulo I

LOGICA DEL LENGUAJE DE LA NARRACION.  
NARRACION Y DESCRIPCION COMO TIPOS  
DE DISCURSO. LA FRASE MIMETICA COMO  
ESENCIA Y FUNDAMENTO DEL DISCURSO  
NARRATIVO-DESCRIPTIVO. CARACTE-  
RIZACION LOGICA DEL LENGUAJE  
NARRATIVO FUNDAMENTAL

a) *Narración y descripción, especies de un mismo género  
del hablar*

Al uso corriente más idiomático de las palabras “narración” y “descripción” subyacen nociones, llenas de sentido, que contraponen (y, por consiguiente, unen básicamente) estas formas de referencia lingüística. Narración se llama preferentemente a la representación puramente lingüística de la alteración de determinadas personas, situaciones y circunstancias en el curso del tiempo. Descripción, en cambio, es, según este uso, la representación de aspectos inalterados de las cosas, permanentes, momentáneos o recurrentes, o de hechos sin mayor duración.

Por esto, porque descripción es, en oposición a narración, referencia a lo no cambiante, es comprensible que la representación de generalidades o abstracciones se llame a menudo, en uso más lato y derivado, “descripción” (y nunca “narración”). En este amplio sentido, la voz “descripción” se ha generalizado en el lenguaje teórico. Se habla de descripciones de esencias como de paisajes, experiencias o contenidos semánticos, e incluso de la descripción de acontecimientos o sucesos. Todo discurso representativo parece tolerar este nombre.

En un sentido, también teórico, más restringido, sólo la representación de lo singular recibe la denominación de descriptiva. Ahora bien, en esta acepción, descripción es el género común de las especies *narración y descripción*, en el sentido original de estas voces indicado al principio.



b) *La frase narrativo-descriptiva o "mimética".*  
*Su definición lógica*

No la diferencia de ambas especies de representación sino su fundamental naturaleza común, la frase narrativa o descriptiva, es el objeto inicial y, en cierto modo, también general de nuestro estudio.

Por razones obvias, hay que tomar una decisión terminológica y convenir una designación para esta frase narrativa o descriptiva, representación lingüística de lo concreto-individual. Sería equívoco, como hemos puesto de manifiesto, recurrir a la palabra "descripción", pese a que se usa en este sentido. En atención a la significación estético-filosófica tradicional del término "mímesis" y a la naturaleza del fenómeno en cuestión, que esta palabra —como mostraremos— ilumina, llamaremos a esta frase "frase mimética".

Definiremos el discurso mimético (narrativo o descriptivo) como una especie de configuración lingüística que se distingue esencialmente no por típicos valores, contenidos ideales o sentimentales ni formas literarias, sino por el tipo lógico específico de su frase fundamental. La frase mimética puede ser definida lógicamente como frase apofántica (aseverativa) de sujeto concreto-individual<sup>29</sup>. Eminentemente, como "juicio singular", en la terminología tradicional de la división de los juicios según la "cantidad".

El juicio "particular" de la división tradicional es a veces también esencialmente mimético: en los casos en que tiene por sujeto a agrupaciones de individuos o a grupos individualizados, es decir, en los casos en que es como una suma de juicios singulares o equivalente a un juicio singular con sujeto colectivo.

(Insistir en la "singularidad" lógica de la frase mimética y en la individualidad de sus objeto-sujetos es prevenir contra una tipificación o clasificación inadecuada de las personas, hechos y circunstancias descritos y narrados. La esfera fundamental de la narración es un mundo de individuos. Que el sentido simbólico o la validez general de lo representado trasciendan a veces, como *significación* ulterior, esta esfera, no debe ocultar el fenómeno primario. Más aún, la comprensión de tales significaciones generales en el ámbito estético sólo es posible atendiendo a la individualidad básica de los objetos. Don Quijote, como personaje de la narración de Cervantes, no es básicamente

<sup>29</sup>En la esfera de nuestro estudio es lícito (y necesario) hablar del *objeto* del cual se predica algo como *sujeto* del juicio. Desatender distinciones relativas a esto no dará lugar a errores. (Considérese esta aprehensión sintética en el sentido metodológico expuesto en la Introducción.)

un tipo, una generalidad o un símbolo, sino un individuo. Como tal es una ficción y, pese a la existencia de cualquier posible modelo real, debe decirse con rigor que Don Quijote no ha existido (lo cual envuelve, por cierto, una difícilísima problemática que desarrollaremos posteriormente). El Quijote como tipo, en cambio, puede existir en ejemplares reales. Estas distinciones son obvias y sin embargo a menudo ignoradas.)

† En cuanto a los términos “apófansis” y “apofántico”, explicaremos aquí su uso. Frase “apofántica”, según la determinación aristotélica en *De Interpretatione*, es aquélla capaz de verdad o falsedad, o, mejor, aquella en que reside la verdad y la falsedad—no lo son ruegos, preguntas, exclamaciones. Es la frase, pues, que expresa un *juicio*, en el sentido lógico de esta voz. En lengua española, disponemos de algunas expresiones usuales que corresponden en su sentido a “discurso apofántico” o “frase apofántica”, pero ninguna de ellas lo hace con toda exactitud y sin ambigüedades.

“Juzgar”, por ejemplo, se usa preferentemente para designar sólo una especie de apófansis, la valorativa o apreciativa. “Juicio” no corresponde exactamente a “frase apofántica”, pues designa sólo la significación y no también el signo lingüístico que constituye la frase. Además, no cabe decir “discurso judicial” o “frases juiciosas” sin levantar confusiones innecesarias. Cabría, sí, acoger un término como “discurso judicativo”, pero éste carece del valor tradicional de “logos apofántico”. “Afirmar” y “frase afirmativa” presentan la ambigüedad de que significan tanto frase apofántica en general como un tipo de frase apofántica, la opuesta a la “negativa”. “Asertivo” presenta el inconveniente de su probable confusión con “asertorio”, que, como en el caso anterior, denomina sólo a una especie de juicios. “Predicar” es también muy equívoco. “Proposición” es ya un término técnico de plural significación. “Enunciar” es demasiado amplia en el uso, pues incluye, además de los discursos verdaderos o falsos, discursos “meramente enunciativos”, en que la forma lingüística propia del juicio no se acompaña de la intención de *dar por sentado*, de afirmar, lo que se enuncia, esto es, de pretender su verdad. Se puede “enunciar” como mero despliegue de un pensamiento posible al que se considera sólo inmanentemente, en una “modificación neutralizante”, como diría Husserl. “Frase meramente enunciativa” es la justa traducción de “reiner Aussagesatz”, que Ingarden distingue del auténtico juicio, o sea, de la frase que sienta verdad o falsedad.

“Aseverar”, finalmente, tampoco es vocablo en este sentido del todo satisfactorio. Conlleva en el uso diario una fina connotación de “asegu-



rar" o "reiterar", que es innecesaria y, por lo tanto, excesiva en el respecto que aquí importa.

Fácilmente, por cierto, se podría definir alguna de estas voces en el sentido requerido y convertirlas así en términos técnicos. Pero estimo que es siempre preferible, en honor a la riqueza y propiedad del lenguaje, no usar —si es posible— la configuración de palabras vivas como términos técnicos, ya que necesariamente se crean con ello ambigüedades molestas.

El término "frase *apofántica*" me parece, por estas razones, decididamente preferible para designar frases que dan por sentado un hecho y son así verdaderas o falsas.

c) *Frase como unidad viva del hablar y frase como contenido apofántico*

En este punto de la exposición se impone, desde el objeto mismo, la distinción (tradicional) de frase apofántica *como unidad viva del hablar* y frase apofántica *como puro contenido apofántico de las frases vivas*, sean éstas apofánticas en sentido estricto (frases afirmativas) o no. El contenido apofántico determina a las frases aseverativas en su esencia, pero no constituye todo su ser. El juicio, objeto de la lógica, es, justamente, sólo el contenido apofántico y no la totalidad de la frase viva. Tradicionalmente, se habla también de este contenido como de la dimensión *representativa* del lenguaje. En lo sucesivo seguiremos, por cierto, usando junto a las expresiones "contenido mimético" y "contenido apofántico singular", como otros sinónimos, "frase mimética" y "frase narrativo-descriptiva", a pesar de que estas últimas expresiones poseen la ambigüedad ya señalada y a pesar de que seguirán siendo usadas igualmente para designar la totalidad de la frase viva. El contexto excluye confusiones. Lo dicho vale *mutatis mutandis* para "discurso mimético" y "discurso narrativo-descriptivo": se designa así tanto al discurso total del narrador como al contenido que lo determina en su esencia, que es estrictamente la *mimesis* o lo *mimético*.

Es claro que esta distinción separa en abstracto en el total de una frase efectivamente dicha *dos* momentos objetivamente discernibles: el contenido representativo, por una parte, el cuerpo sonoro y el contenido "estilístico" o "afectivo", por otra. (La legitimidad de la distinción puede evidenciarse fácilmente en ejemplos. Las frases "Aquella calle no tiene luz" y "Aquella calle es oscura, oscura" poseen —comprendidas adecuadamente— idéntico contenido apofántico —un mismo hecho mentado decide su verdad o falsedad— con diversa configuración de sonido y diversa expresividad o manifestación subjetiva.)



d) *Apófansis y mimesis*

Mimesis es representación, y representación es el logro fundamental y, en cierto modo, privativo del logos apofántico entre las especies de lenguaje<sup>39</sup>. Si exclamaciones, preguntas o ruegos pueden ponernos ante los ojos de la imaginación no sólo la interioridad del hablante y el carácter del oyente apelativamente mentado, sino también una objetividad representada, es por su contenido apofántico implícito. El lenguaje cabalmente representativo es eminentemente apofántico. Narrar o describir es esencialmente hacer afirmaciones referentes a individuos o grupos individualizados, vale decir, es una serie de juicios singulares explícitos o implícitos.

Lo antedicho es, en buena parte, palmario y mera explicitación, necesariamente engorrosa, de la noción culta corriente de estos objetos. Es, sin embargo, imprescindible establecer expresamente estas evidencias, pues es necesario tenerlas presentes para evitar incomprendiones y falacias muy habituales y para plantear exactamente las cuestiones fundamentales de los capítulos siguientes.

## Capítulo II

OTROS ORDENES DE LENGUAJE COMO PARTES POSIBLES DE LA NARRACION LITERARIA. SU DIVERSIDAD LOGICA DEL LENGUAJE NARRATIVO FUNDAMENTAL (AFIRMACION Y OTROS MODOS; CANTIDAD; VERDAD Y RANGO LOGICO). REPRESENTACION Y OTRAS FUNCIONES DEL LENGUAJE. ESTRUCTURA DE ESTRATOS DE LA OBRA NARRATIVA SEGUN LOS DIVERSOS ORDENES LOGICOS DE LENGUAJE. FUNCION FUNDAMENTAL DEL DISCURSO MIMETICO DEL NARRADOR COMO ESTRATO EN LA ESTRUCTURA DE LA OBRA NARRATIVA

a) *Frase y discurso miméticos como esencia de la obra narrativa*

De hecho las narraciones que conocemos poseen con frecuencia muchas frases que no son de la naturaleza de la definida frase mimética. No es, por cierto, necesario que sea así, pero es claro que tampoco hay

<sup>39</sup>La identidad de imitación y representación y su afinidad con el juicio son señaladas por Bruno Snell en *Der Aufbau der Sprache*. Cf. también Ogden-Richards: *The meaning of meaning*.

razón para esperar de tales obras pura apofántica singular. Es necesario que pueda ser así.

✠ La obra narrativa tiene, pues, potencialmente diversas esferas lógicas y ante éstas se plantea el problema de sus relaciones y ordenación estructural.

✠ En toda composición que pueda llamarse con propiedad narrativa, el discurso narrativo, que hemos caracterizado inicialmente por oposición al descriptivo, será predominante. (Por cierto que esto no es más que una tautología, el análisis del uso lingüístico.) En su naturaleza más profunda, tal discurso, como el descriptivo, es mimético, en el sentido definido. Por lo tanto, ninguna obra podrá ser llamada con propiedad "narración", si su lenguaje substancial, predominante y determinante del carácter de la obra como unidad, no es un conjunto de frases miméticas. Una obra narrativa ha de ser fundamentalmente un hablar afirmativo acerca de individuos. Al estudiar la frase mimética, estudiamos, pues, la esencia de la narración.

*b) Función estructural fundamental del discurso mimético como estrato de la obra narrativa*

Pero a la evidencia de esta esencialidad del discurso mimético en una obra que pueda llamarse propiamente narración<sup>31</sup>, debe agregarse la determinación de la función fundamental que tal discurso necesariamente tiene en la estructura de la obra narrativa, es decir, en relación a los otros discursos que eventualmente forman parte de ella.

✠ En la unidad de la obra, el discurso mimético (narrativo-descriptivo) constituye un estrato, el estrato básico, como discurso del narrador. Este estrato de lenguaje se distingue —en términos generales— de los otros momentos lingüísticos de que es hablante el narrador, naturalmente, por ser mimético, y de los otros discursos (miméticos o no), por ser discurso del narrador. (Luego precisaremos esta distinción lógicamente.)

Aunque este concepto de discurso mimético del narrador abstrae de su hablar el contenido apofántico singular, aun dentro de la unidad de cada frase, separándolo de los demás elementos del lenguaje vivo, este contenido apofántico singular o discurso mimético del narrador no es simplemente una abstracción. Es, en sentido estricto, un estrato del objeto que constituye la obra narrativa. El discurso mimético tiene

<sup>31</sup>El discurso mimético es, en este sentido, fundamento del ser de la obra narrativa, en cuanto que sólo su presencia hace que ésta, como narración, sea.

como unidad una función en la estructura de la obra. La mimesis del narrador es el fundamento de los discursos dialógicos o monológicos de los personajes. Estos sólo tienen sentido, vale decir, son, en cuanto ubicados en sus instancias y circunstancias productoras dentro de la configuración del plano mimético. Es un juicio singular explícito o implícito lo que determina al dicho de un personaje como tal dicho suyo ("Fulano dijo: . . .", por ejemplo). Además, es discurso mimético el que pone ante nuestros ojos a los personajes, los posibles hablantes. El estrato mimético es así el portador de la estructura de lenguaje de la composición narrativa; los diversos órdenes de lenguaje se organizan y articulan estructuralmente sobre su base y siguiendo los órdenes de su contenido. X

*c) Diversidad lógica de los momentos miméticos y los otros momentos lingüísticos del discurso del narrador*

Los otros órdenes de lenguaje (los que no son discurso mimético del narrador) no sólo tienen otra función y ubicación estructurales en la obra, sino que difieren —como parcialmente ya se indicó— del discurso mimético del narrador por su naturaleza lógica intrínseca. Es necesario mostrar esto para evidenciar la legitimidad de las calificaciones de "estratos lógicos" y "estructura lógica" de la obra narrativa, aplicadas a los fenómenos descritos, cuya distinción y caracterización en grueso puede ser realizada, por cierto, sin categorías lógicas, de modo intuitivo-fenomenológico, pero cuya comprensión estructural y determinación precisa requieren —como puede verse— las categorías que aplicamos.

Las diferenciaciones lógicas pertinentes, ya señaladas, inciden en el carácter no apofántico o en el sujeto no singularizado de los discursos o momentos lingüísticos no narrativo-descriptivos del narrador, hablante básico. Tal es la diferenciación lógica fundamental dentro del habla del narrador.

*d) Diversidad lógica del hablar del narrador y el hablar de las figuras*

Frente a esto, la diferenciación del habla mimética del narrador, de los otros discursos miméticos (los de los personajes) ha sido definida en un párrafo anterior sólo por la pertenencia de tal habla al narrador, lo



que es determinación estructural, pero no lógica. Para distinguir lógicamente el discurso mimético del hablante básico, del hablar mimético de las figuras, es necesario adicionalmente un concepto lógico fundamental: el de la *verdad* como atributo de afirmaciones.

El hablar de las figuras tiene potencialmente todas las formas del hablar humano, pues las figuras son tales hablantes potenciales. En consecuencia, la posibilidad de la frase mimética de los personajes es inherente a la obra narrativa. Si un discurso mimético de personaje adquiere, por su extensión y contenido, el carácter de narración, la estructura de la obra se duplica (como en la llamada "narración enmarcada") y puede multiplicarse indefinidamente (como en las narraciones de personajes de "Las mil y una noches"), trasladándose cada vez la base narrativa (con sus propiedades estructurales) al nuevo discurso mimético. Inversamente, adecuadas menciones identificadoras del origen de nuevas frases pueden retrotraer la función fundamental a los estratos narrativos primeros hasta alcanzar el marco narrativo más amplio, que es el discurso del narrador fundamental. Tales narraciones superpuestas, o puestas una dentro de otra, tienen todas la misma naturaleza lógica, pero no la misma *jerarquía* lógica, como veremos; su diferencia no es puramente la de su posición relativa en la estructura múltiple en que son estratos o círculos narraciones enteras.

Estas pirámides no constituyen, pese a la impresión superficial, el mayor enriquecimiento estructural de la narración. No son sino meras reduplicaciones del mismo estrato con las mismas propiedades lógicas y estructurales. Es *el hablar de las figuras que no se torna narración*, que se confirma como diálogo o monólogo enclavado en un discurso narrativo que conserva su papel fundamental, lo que da a la obra una dimensión lógica más, de otra naturaleza<sup>32</sup>. Porque este posible hablar de las figuras es de carácter esencialmente diverso, no es depurada y predominantemente narrativo-descriptivo, como el del narrador, sino viva mezcla de todas las formas cotidianas del lenguaje. En el diálogo,

<sup>32</sup>Platón clasifica las obras literarias según la participación que en ellas tiene el hablar de personajes. Sólo estos discursos son "imitación" del poeta, según Platón (en lo cual difiere Aristóteles). Para Platón hay obras puramente imitativas, imitativas a medias y no imitativas. El discurso poético es para él discurso *del autor* y no ficción sino cuando habla por boca de otros. Por ello puede consecuentemente —si bien erróneamente, pues esta premisa es errónea (Cf. Parte III)— censurar *falsedades* de los poetas (Cf. *La República*, Libros II y III). La relación entre los atributos de verdad y falsedad del discurso y su ser discurso real, del autor, es estudiada en la Parte III de este trabajo.

es tan substancial la frase representativa universal, la sentencia, por ejemplo, como la exclamación, la pregunta, el ruego, y la misma frase singular o mimética. Además, el hablar de las figuras en cuanto apofántico es, como lo cotidianamente dicho, incierto, relativizado, comprendido como dudable, produciendo a veces impresión de veracidad o aun de verdad, a veces impresión de falsedad o insinceridad. El lenguaje de los personajes que se desarrolla como tal, y no como narración, carece de un rango egregio de credibilidad, es un acto de personas del mundo. No así el discurso del narrador.

Las frases miméticas del narrador tienen otro carácter. La comprensión de la narración en general nos exige una determinada entrega a las palabras del narrador, darles una forma sutil de crédito básico (que por cierto no excluye, en el caso de las narraciones no ficcionales —historiográficas y semejantes—, posteriores dudas, reflexión, crítica, prueba) para que la narración camine, fluya ante nuestros ojos, se realice como imagen de mundo. Para la comprensión básica de toda narración hay que tomar las frases miméticas del narrador como verdaderas y las de los personajes justamente no. Si hay conflicto (diferencia, oposición, contradicción) entre las afirmaciones singulares del narrador y de alguno de los personajes con respecto a la configuración del mundo narrado, el personaje es comprendido *inmediatamente* como en falsedad<sup>33</sup>. Las afirmaciones singulares del narrador tienen preeminencia lógica. He ahí, pues, la diferencia lógica esencial entre la frase mimética del narrador y la frase mimética de los personajes<sup>34</sup>.

La validez lógica espontáneamente atribuida o aceptada es una facultad funcional del estrato narrativo-descriptivo. Esta función puede ser delegada al discurso mimético de los personajes, y esto ocurre siempre que faltan afirmaciones del narrador relativas a aquel aspecto individual del mundo a que los personajes se refieren en sus frases narrativo-descriptivas. Así es frecuentemente con respecto a descrip-

<sup>33</sup>Una estructura lógica equivalente posibilita en el drama la llamada "ironía dramática", cuya creación se asocia al nombre de Sófocles. Sólo que en el drama, la "realidad" no está determinada por frases de narrador sino por los hechos escénicos.

<sup>34</sup>Sugerir (con contradicciones o por la naturaleza de lo narrado) "errores" del narrador, incompreensión o deformación de los hechos que narra, es sutileza técnica del autor que *presupone* justamente el orden jerárquico-estructural señalado. Por otra parte, si varios narradores están en el mismo plano fundamental, no hay, naturalmente, instancia que dirima diferencias y contradicciones.



ciones y relatos en los diálogos y monólogos, y de manera extrema en la narración de personaje, de que hablamos anteriormente, que adopta todas las facultades funcional-estructurales de la narración básica. Pero esta delegación ocurre sólo en tal ausencia de frases miméticas del narrador fundamental. Este concepto de preeminencia o precedencia lógica, que involucra el concepto lógico de la verdad como propiedad de frases, permite, por lo tanto, definir en todo caso los estratos de lenguaje mimético, que la naturaleza del hablante respectivo ya permite distinguir, como *lógicamente* diversos.

La pirámide de narraciones superpuestas tiene, pues, la estructura lógica de la jerarquía de las precedencias de validez.

*e) Una ulterior distinción lógica de las mimesis y los otros contenidos apofánticos del discurso del narrador*

Este concepto de la verdad espontáneamente atribuida permite, además, perfeccionar la distinción, relativa al discurso del narrador, que separa su *contenido mimético* de sus otros momentos de lenguaje: sólo la frase mimética del narrador es objeto de esta aceptación inmediata. No así sus otras afirmaciones, las no narrativo-descriptivas (generalizaciones, sentencias, creencias, normas morales: juicios teóricos, universales y particulares no miméticos), de las cuales se toma nota (en la lectura culta, adecuada a la obra narrativa) con reserva. Estas afirmaciones se deponen en otro plano lógico de validez; son opiniones, ideas propias del narrador; están desde el comienzo relativizadas a su persona; y no es imagen de mundo lo que fluye de estas frases sino imagen del narrador, pues estos juicios generales se presentan y quedan como tales, como juicios, pensamiento, interioridad, y como lenguaje, acto, expresión. Es la personalidad del narrador lo que se pone de manifiesto en estas frases, y, en este sentido, su apofántica universal está en el mismo plano y tiene la misma función que los momentos no apofánticos de su discurso<sup>35</sup>.

<sup>35</sup>Estas determinaciones permiten, me parece, una comprensión nítida del siguiente pasaje de Aristóteles en la *Poética* (1460a, 5 sgs.) que cito en la traducción de Juan David García Bacca: "Homero, digno de alabanza en muchas otras cosas, lo es en ésta, puesto que él solo, entre los poetas, sabe lo que él, *en persona*,



Podemos construir parodísticamente el siguiente ejemplo para mostrar los planos lógicos y estético-estructurales de la narración:

*Pedro y Juan recorrían despaciosamente la parte vieja de la ciudad y habían doblado por la avenida en dirección al río, cuando el primero, apuntando con el brazo extendido, exclamó: "¡He ahí otro templo admirable!" "No veo templo ni cosa admirable alguna", dijo Juan secamente, continuando el vago camino que traían.*

*Allí había, en efecto, un templo, una mole muy desnuda y de apariencia severa. Pero las frecuentes observaciones admirativas de Pedro, impregnadas de juvenil diletantismo histórico-artístico, habían exasperado a su poco comunicativo acompañante. Aun el entusiasmo más noble irrita como una torpe embriaguez si se lo manifiesta en demasía.*

*"Alcancemos aquella barcaza", sugirió abruptamente Juan, con voz opaca, mirando en dirección al río aún lejano. Pedro se puso ágilmente a su lado y caminaron juntos con paso vivo.*

La frase del narrador, relativa a la existencia del templo en la calle por la cual pasean los personajes, dirime la contradicción de éstos, pues representa la verdad y determina la constitución del objeto. En este lugar de la ciudad mentada hay un templo, sencillamente. Dudarlo es rehusar la lectura de esta narración como literatura, como ficción. Se recibe, en cambio, con reserva la generalización del narrador acerca de los entusiasmos muy exteriorizados, no porque en sí no pueda tal juicio parecernos convincente, sino porque en actitud estética de lectura sólo importa que éste es un pensamiento del narrador, cuya figura espiritual, ya notoria en los aspectos de su modo de contar, se perfila así más. En el juego de la proyección imaginaria de mundo y narrador, no cabe la reflexión sobre la veracidad de juicios universales ni hace falta otorgarles crédito fingido para cumplir el sentido de la narración. Finalmente, la afirmación, implícita en el último dicho de Juan, de que hay a la vista una barcaza, adquiere, pese a ser dicho de personaje, todo el poder lógico y constitutivo del estrato básico, y determina la configuración de este paisaje en tanto y porque no se encuentra afirmación alguna del narrador relativa a este aspecto posible del mundo ficticio.

debe hacer. Que el poeta mismo ha de hablar lo menos posible *por cuenta propia, pues así no sería imitador*. Pues bien: los demás poetas se esfuerzan por *hacerse ver a sí mismos* a través de todo el poema, e imitan poco y pocas veces..." (subrayado por mí). Véase en la Tercera Parte de este trabajo la caracterización del género narrativo, frente al lírico y al dramático.

## Capítulo III

FUNCION Y NECESIDAD ONTOLOGICAS DEL ATRIBUTO LOGICO DE VALIDEZ DEL  
DISCURSO MIMETICO, COMO CONVENCION POSIBILITADORA DE  
LA EXPERIENCIA NARRATIVA

La espontánea atribución de validez al discurso mimético del narrador y la correspondiente jerarquía de prioridad lógica son una convención constitutiva de la narración como objeto, una forma o principio trascendental de la comprensión o experiencia de narraciones. Porque el sentido general de toda narración (literaria o no) es poner mundo ante nuestros ojos, un sector real o imaginario del mundo, hacernos imaginar por el lenguaje las circunstancias narradas. Y es la frase tenida por verdadera la que hace posible mundo, la que, al establecer como *siendo* la imagen que proyecta, hace presuntamente visible un aspecto de la configuración del mundo. Atribuir verdad a una frase dando crédito al hablante, es proyectar en imagen un aspecto del mundo. La frase mimética que acogemos con reserva está inhibida para fundar mundo; la imagen que propone queda incierta, insubstancial, porque no recibe la adhesión de una conciencia plena<sup>36</sup>.

En la narración específicamente literaria, que puede definirse como la que tiene por sentido *la plenitud como narración*, la validez atribuida a las frases miméticas del narrador es máxima, absoluta. Así se desenvuelve sin vacilaciones como visión del mundo. Este juego culto (de muy seria trascendencia) de proyectar mundos en imagen narrativa, necesita, como exigencia de una quasimecánica de la "ilusión", dar crédito irrestringido al narrador. Si no se observa esta regla del juego, no hay *objeto*. Por cierto que esto se *finge* con conciencia más o menos clara de tal artificio de la fantasía, con distancia irónica. En rigor, una entrega irónica de fe tan ilimitada sólo es posible porque está presidida por la conciencia de lo narrado como ficticio. En esto se evidencia que el carácter ficticio del objeto narrado, como condición de una irónica credulidad sin reservas, es el medio para una imagen narrativa

<sup>36</sup>A fenómenos semejantes se refieren las distinciones de Husserl que preside su concepto de una "modificación de neutralidad" ("Neutralitätsmodifikation") de la representación no afirmada como verdadera. Cf. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, §§ 109 a 114, 117, y las *Logische Untersuchungen*, Quinta Investigación, Capítulos 3, 4 y 5.

no inhibida: la literatura en sentido estricto encuentra en la ficción su posibilidad.

El mundo narrado se constituye, ante nosotros, como el narrador, en frases miméticas, dice que es. El discurso mimético lo configura.

## Capítulo IV

### LOS ESTRATOS FENOMENICOS

#### DE LA OBRA NARRATIVA

##### a) *La enajenación mimética*

Ahora podemos dar un paso más en la comprensión de la estructura de la obra narrativa contemplando fenomenológicamente este estrato mimético, cuya determinación lógica hemos completado y cuya función estructural y proyección ontológica en general ya han sido presentadas o insinuadas. El concepto de mimesis narrativa surgirá así con nitidez.

Al acoger el discurso mimético como absolutamente verdadero, eliminamos toda reflexión sobre las frases mismas y volcamos la mirada sobre el mundo cuya configuración individual narran y describen las frases y cuyo ser da por establecido la verdad de éstas.

Nuestra mirada no se detiene en este lenguaje como lenguaje —lo que sí hace ante las frases no miméticas del narrador y ante el hablar de los personajes. El lenguaje mimético es como transparente; no se interpone entre nosotros y las cosas de que habla. Mientras los momentos no narrativo-descriptivos del discurso del narrador nos remiten a la presencia de éste, ya que imponen su ser lenguaje y son *su* lenguaje, sus actos *qua* narrador, su interioridad sensible, el discurso mimético nos lleva a las cosas del mundo. Dicho más exactamente: al estrato mimético no lo vemos como estrato *lingüístico*. Sólo lo vemos *como mundo*; desaparece como lenguaje. Su *representación* del mundo es una "imitación" de éste, que lo lleva a confundirse, a identificarse con él. *El discurso mimético se mimetiza como mundo. Se enajena en su objeto.*

Así comprendido, el concepto de "mimesis" no implica "fidelidad" a realidad alguna, ni la excluye. El sentido del concepto aristotélico de la representación imitativa es más profundo, como puede verse, que algunas de sus versiones más difundidas. Explicaremos brevemente esto. "Imitar", en este sentido, con palabras, es hacer de las palabras mundo, mundo que ellas conllevan como su posibilidad apofántico-mimética. Se actualiza esta posibilidad de las frases cuando se enaje-



nan, cuando "hacen de" mundo. Esta imitación de mundo es imagen, representación. Ahora bien, otra posibilidad de la frase, necesariamente ulterior a su actualización apofántico-mimética, es su efectiva función de apuntar descriptivamente a objetos reales, su realización en el mundo, su "aplicación" al mundo real. En este segundo plano se determina la frase tenida por verdadera como de hecho verdadera o falsa. La imitación será entonces "fiel" o inadecuada, ya sea en su sentido particular (la historia que representa) o en su carácter general (la clase de mundo de que da imagen). Pero no será por falsa menos "imitación". Su ser imitación es anterior a esta distinción. (Croce dice: la intuición es anterior a la distinción de lo real y lo no real<sup>37</sup>.) En la literatura, la imagen-imitación tiene su sentido, su razón de ser, en sí misma, no vale por eventual aplicabilidad a particularidades del mundo real, sino por sí misma como imagen. Por ello es indiferente que pueda o no, ulteriormente, *realizarse* la mimesis literaria como historiográfica (que pueda leerse la narración como documento histórico): se trata de otro plano, ajeno a la esfera y al interés estéticos. La imitación literaria es ficción. Anotemos de paso (lo que desarrollaremos en la Parte II) que la función indicativa o aplicación de la frase a la realidad coincide con su realización efectiva, con su dejar de ser puramente imaginaria para ser hecho perceptible de una efectiva situación concreta de comunicación. La frase literaria es, ella misma, en todo sentido esencialmente pura imagen.

"Imitar", en un sentido de máxima generalidad que está más allá de las determinaciones aristotélicas, es hacer una imagen *de mundo* (independientemente de si esta imagen "imita" alguna cosa individual real, la reproduce, o si imita este mundo nuestro en general, o sólo objeto, sólo mundo). La imitación *poética* debe ser, como toda imitación, fiel a la idea de mundo, pues ésta sí es condición necesaria de toda imagen, en cuanto necesariamente imagen de algo, y fiel a la idea de *nuestro* mundo en cuanto imagen hecha de nuestra lengua. Según Aristóteles, debe la poesía ciertamente ser fiel, si bien no a hechos singulares, sí a la naturaleza *general* de nuestro mundo. Por ello es "más filosófica que la historia" (*Poética*).

#### b) *El estrato lógico de la mimesis como estrato fenoménico*

El estrato mimético no es, pues, solamente un plano lógico (una mera abstracción acaso) ni sólo un estrato distinguido por su función estruc-

<sup>37</sup>Estética como ciencia de la expresión y lingüística general, Cap. I.

tural fundamental, sino una unidad sensible, una presencia fenoménica distintamente perceptible. El estrato mimético es la imagen de lo narrado. Es necesario, empero, poner en claro que, en un sentido determinable, el estrato mimético sí es, como ya ha sido insinuado en párrafos anteriores, una abstracción. Es, en primer término, palmario que constituye una entidad abstraída de la unidad general del discurso del narrador. El discurso total del narrador, claro está, no es un estrato, sino la obra toda. (Los dichos de los personajes están incluidos como partes de su discurso en cuanto complementos de oraciones anunciativas cuyas explícitas o implícitas.) Pero el carácter de abstracción del estrato mimético, del discurso y frase miméticos, se revela intensamente al considerar que dentro de la unidad misma de cada frase viva, dicha por el narrador, lo mimético es sólo el contenido apofántico singular. De modo que todo lo que en la frase dicha es estructura "gramatical", función expresiva de contenido afectivo, forma sonora, etc., queda separado, fuera del estrato mimético. Se trata, por lo tanto, eminentemente de una abstracción. Ante la evidencia, sin embargo, de la presencia sensible del estrato como unidad fenoménica, dijimos antes que tal estrato no era una "mera abstracción". El tipo de abstracción que la frase mimética representa, puede ser llamado, por oposición, a "meras abstracciones" o construcciones conceptuales artificiosas (en el sentido propio, no peyorativo de la voz "artificioso"), abstracción "*natural*". Porque el desprendimiento y la separación de estrato mimético y estratos propiamente lingüísticos (el del narrador y el del hablar de los personajes), se produce espontánea y necesariamente en la cosa misma que es la obra narrativa como ley de su estructura. En cada frase explícita o implícitamente mimética, comprendida por el lector u oyente, se divide, como momento esencial del desenvolvimiento de su ser, de su sentido (¡la frase viva es una entidad temporal!), nítidamente la unidad inicial en contenido mimético que se enajena y desaparece del plano lingüístico, y el resto de forma idiomática y subjetividad expresa que queda como expresión, como lenguaje.

### c) *Los otros estratos lógico-fenoménicos*

Un estrato propiamente lingüístico, que se percibe como tal, constituye, pues, el hablar del narrador en cuanto configuración lingüística y subjetividad. Es la serie de sus actos narrativos. Este estrato *es*, pues, el narrador mismo en cuanto narrador, en cuanto subjetividad que narra. Los sonidos que intuimos al recibir la narración son su voz de



narrador<sup>38</sup>. Y que éste sea un estrato de la obra narrativa, significa que la subjetividad narradora está objetivada, es parte de la obra. Al hablar del narrador, no hemos estado, pues, hablando de la persona real del autor.

En el discurso narrativo hay, a veces, potencialmente, frases miméticas no relativas al mundo, sino al propio narrador en cuanto tal: en cuanto instancia que justamente *enfrenta narrativamente* al mundo (y a sí mismo como personaje, en ocasiones). Estas frases miméticas no se enajenan en mundo, naturalmente, sino en narrador. Quedan, por lo tanto, en el estrato lingüístico, pero no como lenguaje ni interioridad expresa, sino como imagen del hablante fundamental, como representación, no como expresión. (Véase abajo la nota 39.)

Las únicas frases miméticas que quedan perceptibles como lenguaje son las que dicen las figuras —si no narran o describen propiamente. Al privarnos de una aceptación ilimitada de su contenido apofántico, suspendemos estas frases en un ámbito puramente intencional, su ámbito primitivo y original de lenguaje. Desde el punto de vista lógico-estructural que hemos adoptado en estas páginas, el lenguaje dialógico-monológico de las figuras constituye el tercer estrato de la obra narrativa. Este estrato es propiamente lingüístico, pero en un sentido diverso que el estrato del narrador. El estrato del narrador (que no es con necesidad puramente lingüístico, pues incluye potencialmente mimesis del narrador, dichos sobre él como tal) consiste básicamente en los aspectos idiomático-gramaticales (formas lingüísticas, sonido) del hablar y en la subjetividad no dicha sino puesta de manifiesto a través de las frases —lo “expresado” “estilísticamente” o *por medio* del contenido de representación o mimético<sup>39</sup>. No todo el ser fundamental del lenguaje se despliega, pues, en este plano; esencialmente está vaciado de contenido apofántico singular como sentido inmanente de la frase, es decir, no mimetizado. Todo el ser del hablar, en cambio, constituye el estrato de los dichos de las figuras. La palabra viva tiene en este plano carácter de objeto; es cosa entre las cosas del mundo narrado, inserta en él en cuanto acto de los personajes; pero es estrato propio y no simplemente parte del estrato mimético, porque como palabra es entidad

<sup>38</sup>En una visión más estricta de la estructura de la obra, es necesario distinguir al narrador, de las frases como *signos sensibles*, productos de su acción comunicativa. Véase Parte III.

<sup>39</sup>Lo “expresado”, lo “puesto de manifiesto”, en sentido terminológico, es el contenido de la “expresión”, una de las dimensiones de la significación lingüística. Lo expresado difiere de lo “representado” o *dicho*. Es aquella interioridad que se exterioriza en el acto lingüístico sin que se hable de ella. Véase Parte II.



que no tiene aspectos (como las otras cosas del mundo narrado), sino plenitud del ser en cada revelación. La palabra dicha por el personaje en diálogos o monólogos no es narración-descripción mimetizada, representación por el lenguaje, sino cosa presente por sí misma.

Frases miméticas, en el sentido definido, hay en los tres estratos. Pero sólo las frases miméticas del narrador se mimetizan efectivamente y se enajenan, porque sólo ellas son transmutadas por la atribución de verdad.



Las determinaciones que preceden se refieren expresamente a la narración en general y, en ocasiones, también expresamente, a la narración literaria en especial. Lo que se define es, pues, un tipo fundamental de obra de lenguaje, de forma de lenguaje, de discurso. Los géneros literarios históricos no corresponden a formas puras de lenguaje (narración, descripción, discurso mimético, discurso teórico o pura apofántica general, lenguaje exclamativo, imperativo, etc.), ni necesariamente a estructuras puras como la descrita de obra narrativa. La novela, por ejemplo, no presenta necesariamente la estructura narrativa pura. A veces es predominantemente descriptiva o predominantemente dialogada, o monológica de personajes (técnicas del "monólogo interior", "stream of consciousness"), o dialogada del todo, o epistolar (narración dialógica). Esto significa que el género novelesco no es necesariamente narrativo. La precisión del concepto de lo narrativo permite, justamente, comprender estos fenómenos de manera adecuada. Lo común a todo el género novelesco, de cuanto se relaciona con nuestra exposición hasta aquí, es el ser ficción mimética de puro lenguaje y el tener, como toda literatura, por base la convención de que las pertinentes frases miméticas explícitas o implícitas son verdaderas.

## Capítulo V

### LOGROS DE ESTA REFLEXION

El momento filosófico esencial que esta contemplación de la obra narrativa nos depara es una revelación original de la naturaleza del lenguaje, la viva visión del fenómeno del contenido significativo de la frase narrativo-descriptiva, esta entidad sui generis que se trasciende a sí misma en desdoblamiento y alienación. Algunas dificultades de la

teoría filosófica del significado pueden quedar esclarecidas desde esta perspectiva. Nos parece, además, que la llamada "doble naturaleza" o "heterogeneidad fundamental" del lenguaje<sup>40</sup>, recibe en estas descripciones una comprensión que procede de la cosa misma, sin que medien conceptos que la visión filosófica original hizo cristalizar, pero una tradición meramente escolástica formaliza y endurece.

De alcance general es, igualmente, la *deducción* (o evidenciación de la necesidad óptica) de ciertas convenciones o reglas de la comprensión culta de textos literarios, cuya presencia, al modo de *formas trascendentales*, posibilita el ser del objeto literario y la experiencia de él. Sacar a luz las encubiertas *condiciones de la posibilidad* del objeto y de la experiencia respectiva, es la tarea esencial de una *lógica y estética trascendentales* (en sentido kantiano, como el lenguaje de todo este párrafo, naturalmente) del objeto literario. Esta tarea será acometida temáticamente en capítulos posteriores<sup>41</sup>.

Para nuestro tema estricto, las determinaciones logradas significan una primera comprensión fundamental de la estructura y naturaleza de la obra narrativa. Esto posibilita plantear exactamente las cuestiones lógico-ontológicas y gnoseológicas relativas al ser y estructura de la ficción literaria.

La noción culta corriente de la naturaleza de las narraciones ha involucrado siempre, claro está, distinciones irreflexivas certeras. No es descubrimiento de algún estudio, ya que es fenómeno sensible, que el lenguaje del narrador no es sólo narrativo, que comenta, exclama, invoca, que los diálogos constituyen un plano diverso, etc. Se trata, en todo caso, de categorías descriptivas, implícitas a veces, de la investigación empírica. Pero una deducción filosófica permite definir exactamente intuiciones vagas ya habidas, ordenar conceptualmente la intuición, y la reflexión fenomenológica da acceso a fenómenos no percibidos, a estructuras nítidas que el trato no teórico con el objeto ignora. La aplicación de categorías tradicionales de la lógica (juicio, sujeto del juicio, cantidad del juicio, verdad del juicio), de la teoría del lenguaje ("expresión", "representación", "estilística") y de la estética ("mímesis") como de la filosofía en general (forma transcendental, intencionalidad, esencia, estructura, función, estrato), sólo puede ser vivificada por una previa y fundamental visión prístina de las cosas mismas (y de una tradición aún más profunda: la del lenguaje huma-

<sup>40</sup>Cf. N. Hartmann: *Das Problem des geistigen Seins*, p. 426; Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, p. 101.

<sup>41</sup>Véase el Apéndice

no común) cuya pureza ingenua haga posible el asombro que los fenómenos entonces necesariamente tienen que producir, y con ello el problema, la reflexión y la visión más profunda. Con el fin de lograr esa visión ingenua, no deformada por teorías degradadas a prejuicio, nos obligamos a un uso lingüístico primitivo, amplio e indiferenciado, dar sentido al cual involucra justamente la realización de una visión liberada. Desestimar tradición formalizada es el primer paso hacia la apreciación auténtica del tesoro tradicional profundo.

Podrá admitirse que no es el menos asombroso de los fenómenos, que la serie única, continua y lineal, de las frases de la obra, se divida espontáneamente en tres ámbitos diversos y paralelos, sensiblemente presentes y nítidamente separados, en virtud de la facultad mimética de autotranscendencia de la frase apofántica singular tenida por verdadera. Por éste su fundamento, cabe decir que estos tres planos constituyen una estructura *de lenguaje*<sup>42</sup>.

Este estudio lógico de la estructura de la obra define tres estratos (visibles ya siempre). En otro sentido (véase la Parte III), encontraremos otra estructura de estratos que coinciden en parte con éstos y son plenamente congruentes con ellos: es lo mismo visto desde dos ópticas.

Las determinaciones que hemos realizado permitirán revisar críticamente algunas concepciones de la naturaleza fundamental de la narración. La visión original y exacta de su estructura posibilita precisar las cuestiones y sacar de los conceptos tradidos toda su posibilidad de significado. Entendemos, como queda dicho, la crítica como esfuerzo de aprovechamiento y valoración óptimos de lo ya realizado.

<sup>42</sup>Sobre enajenación del contenido mimético, véase el Apéndice



SEGUNDA PARTE

Estructura de la significación lingüística  
(Las dimensiones semánticas del lenguaje)

EN el último tiempo, la estructura de la narración y de la obra literaria en general suele ser deducida del modelo de las funciones y relaciones del signo lingüístico que Karl Bühler ha difundido<sup>43</sup>. También W. Kayser aplica este esquema como estructura fundamental de la narración. En nuestro análisis ya se han insinuado estas categorías. Trataremos ahora temáticamente el problema de las funciones del lenguaje y desarrollaremos ulteriormente (Parte III) la concepción de la estructura de la obra literaria que debe deducirse de la concepción de la estructura de la significación lingüística.

El estudio de las funciones y dimensiones semánticas del lenguaje que desarrollaremos en este capítulo, tiene, a diferencia del capítulo anterior, un sentido irrestringidamente general y apunta a una concepción del lenguaje de la literatura y de la literatura como lenguaje. La narración en especial recibe sólo posteriormente (Parte III), como la lírica y el drama, una ulterior clarificación.

## Capítulo I

### EL ESQUEMA DE BÜHLER,

#### MODELO DEL LENGUAJE COMO ORGANUM

El esquema de Bühler, como veremos, lleva consigo un núcleo de evidencia y a la vez defectos fundamentales. Dicho más exactamente: el esquema no da una conceptualización adecuada de la evidencia que lo origina y brilla en su fondo. Deja entrever mucho, pero encubre otro tanto. Es necesario, por ello, en primer término, revisar críticamente este modelo del lenguaje para indagar luego la naturaleza del lenguaje literario y para reaplicarlo específicamente a la narración, al drama y a la lírica. Ahora bien, la revisión crítica exige primera y básicamente tomar conciencia profunda de las evidencias ya logradas, que la teoría tradida atesora: hacerse cargo de sus virtudes. Y esto más intensa y extensamente en este caso de lo que sería normal, por cuanto una comprensión superficial o simplemente el malentendido del modelo de Bühler son frecuentes. Sin penetrar en su buen sentido, queda naturalmente inalcanzable la profundidad en la cual sus limitaciones son perceptibles y superables. Luego de recuperar o actualizar su revelación, expondremos las incongruencias entre la intuición del fenó-

<sup>43</sup>*Sprachtheorie*

meno y ésta su conceptualización tradida. Finalmente trataremos de definir un orden conceptual más adecuado.

Para la comprensión de este estudio del signo lingüístico debe tenerse presente que se entiende en él por "signo lingüístico" fundamentalmente la frase o las frases efectivamente dichas en una situación comunicativa: unidades del *hablar*. Tal es igualmente el tema central de la Primera Investigación de Husserl y el objeto del modelo de Bühler. También se hace, por cierto, referencia al "signo lingüístico" entendiéndose por tal, como lo hace de Saussure, al elemento de *la lengua*, como virtualidad que se actualiza en la frase, como posibilidad de que el hablante dispone. Pero esto sólo ocurre en relación con el signo efectivo y para explicar su estructura semántica. Ejemplos de signos en cuanto unidades del hablar son frases como "Ese libro es el que busco", "¡Qué mañana tan turbial!", "Tráeme ese lápiz", etc., pensadas como efectivamente dichas en situaciones de comunicación interhumana en que constituyen el plano lingüístico básico (es decir, no pensadas ya como ejemplos situados en el discurso gramatical). (Husserl desarrolla su investigación preferentemente teniendo como objeto frases del tipo de "Las tres alturas de un triángulo se cortan en un punto", como dichas efectivamente y "en hablar serio".)



Los términos de este modelo son: hablante (narrador), oyente (público, lector), hechos o cosas (objetos descritos, historia narrada). El signo, la configuración lingüística, media instrumentalmente entre estos términos. Las relaciones del signo con estos términos son otras tantas funciones significativas de éste, o dimensiones semánticas<sup>44</sup>. 1) El signo tiene una función llamada "expresiva"<sup>45</sup> en cuanto que exterioriza la subjetividad del hablante. En tal dimensión, el signo puede ser llamado "síntoma" o "indicio". 2) Como "símbolo", el signo *re-*

<sup>44</sup>"Semantische Funktionen", *Sprachtheorie*, p. 28.

<sup>45</sup>Usamos siempre en este trabajo el término "expresión", como sinónimo de "manifestación", para designar esta función del lenguaje de exteriorizar la interioridad del hablante sin "representarla", esto es, sin hablar de ella. (Este concepto coincide con el de "emotive meaning" de Ogden-Richards.) Se exceptúan los párrafos en que nos referimos a la teoría de Husserl, ya que este autor usa terminológicamente la voz "expresión" ("Ausdruck") para designar al *signo* significativo; en tales párrafos, la función mencionada se designa por medio del sinónimo "manifestación", traducción del término correspondiente de Husserl, "Kundgabe". Bühler usa los términos "Kundgabe" y "Ausdruck" para esta función.



presenta las cosas a que se refiere (“está por ellas”, podríamos decir). 3) En relación al destinatario, el signo tiene un efecto intencional, su función “apelativa”, y bajo tal aspecto merece el nombre de “señal”. Toda situación completa de lenguaje incluye necesariamente a *alguien* que dice *algo* a *otro*. Tal es el esquema de Bühler de las funciones del lenguaje.

Bühler hace notar que la evidencia central de este modelo ha sido mostrada por Platón en el *Kratylos*. Bruno Snell, que ha renovado este esquema posteriormente, lo encuentra prefigurado en Dilthey<sup>46</sup>. No es difícil verlo reaparecer en nuestros días aquí y allá, y, en suma, generalizarse. Con algunas alteraciones trabajan con este modelo del lenguaje F. Kainz, Ch. Morris y Bertrand Russell —para citar tres autores que, entre otros, trataremos en este respecto someramente.

## Capítulo II

### LOS MODOS DE SER SIGNO QUE HUSSERL DISTINGUE

En su primera investigación sobre el significado, Husserl ha mostrado que la palabra es a la vez signo-indicio y signo-símbolo, esto es, que se puede decir con propiedad en *dos* sentidos relacionados y diversos que la palabra es signo<sup>47</sup>. El término “símbolo” no aparece en este lugar del texto de Husserl (que opone “indicio”, “signo indicativo” —“Anzeichen”, “Signal”, “Anzeige”— a “expresión”, “signo significativo” —“Ausdruck”, “bedeutsames Zeichen”), pero el concepto pertinente es el mismo. Lo que la palabra “indica”, lo “puesto de manifiesto” o “manifestado” (“kundgegeben” —prefiero traducir así lo que Gaos y García Morente en su excelente versión de las “Investigaciones lógicas” traducen como “notificado”, inexacto como traducción literal e inadecuado al sentido del texto) es la subjetividad del hablante, en especial sus *actos psíquicos* que dan significado a las expresiones. Frente a esto, lo que la palabra significa o propiamente *dice*, es un sentido ideal, una unidad objetiva de pensamiento, algo esencialmente trascendente a la subjetividad de cualquier hablante. Si en auténtico discurso digo “Las tres alturas de un triángulo se cortan en un

<sup>46</sup>Cf. Bruno Snell: *Der Aufbau der Sprache*

<sup>47</sup>Cf. Husserl: *Logische Untersuchungen*, Primera Investigación, Capítulo 1

punto", lo dicho es justamente esto, que las tres alturas de un triángulo se cortan en un punto —una proposición de la geometría, un algo objetivo, uno e idéntico en toda situación en que ocurran auténticamente estas palabras. Lo puesto de manifiesto, en cambio, aquello a que las palabras como *indicio* apuntan, es el acto (concreto, individual, hic et nunc) del hablante de juzgar así y de dar con este juzgar aquel significado a las expresiones pronunciadas.

Evidentemente, las dos dimensiones del signo lingüístico aquí distinguidas no sólo difieren en la naturaleza del objeto que convocan al ámbito de la comunicación interhumana sino más profundamente en el modo de esta convocación. El significado objetivo queda *dicho*, representado en símbolos, mentado intencionalmente. La subjetividad exteriorizada (perceptible en percepción "exterior" inadecuada, según Husserl) no ha sido dicha, no ha sido objeto de las palabras, no queda en ellas representada sino sólo testimoniada, como en una especie de síntoma.

Lo no dicho y puesto de manifiesto es, pues, frente a lo dicho y representado, objeto de un modo específico y diverso que tiene el signo lingüístico de significar, de hacer ver, dar a conocer, comunicar. Así podemos interpretar estrictamente a Husserl ejercitando tanto su propia terminología como la de Bühler y la nuestra, y haciendo de este modo patente su fundamental correspondencia, fundada en la identidad del fenómeno intuido.

### Capítulo III

#### BALLY: EL SISTEMA DE LOS MEDIOS LINGÜÍSTICOS "EXPRESIVOS"

Charles Bally ha demostrado detenidamente que el sistema de la lengua no está constituido sólo para servir fines "lógicos" (y esto equivale en su lenguaje evidentemente y de un modo estricto a "representativos") sino también para servir a la "expresión" de la afectividad y la volición (en general: de la subjetividad del hablante) y a la acción lingüística sobre el oyente<sup>48</sup>. Su "estilística" es el estudio de los recursos "expresivos" (recursos "expresivos", en su terminología, quiere decir: recursos para "manifestar" —Husserl, Bühler— y "apelar"

<sup>48</sup>Véase Charles Bally: *El lenguaje y la vida*

—Bühler) generales de una comunidad lingüística. Su concepción del lenguaje como un órgano de la *vida* amplía la visión de éste más allá de las determinaciones de Husserl: no sólo los actos psíquicos que dan significado son puestos de manifiesto por la palabra, sino también la actitud, la situación, la condición, el ser íntimo del hablante. Además, las valencias apelativas del lenguaje quedan también incorporadas a la teoría, y así puede decirse que la estilística de Bally es el estudio de aquellos elementos de la lengua que existen en función de las dimensiones no representativo-simbólicas del hablar, esto es, de las dimensiones “expresiva” y “apelativa”.

## Capítulo IV

### RECAPITULACION

Tanto las implicaciones del modelo de Bühler como su fundamental correspondencia y complementación con otras concepciones contemporáneas del lenguaje, y, en general, la develación del fenómeno lingüístico que estos aportes teóricos han ido promoviendo, no han sido recogidas siempre en toda su profundidad ni mucho menos desarrolladas adecuadamente. Todo enriquecimiento de la visión alcanzable, como igualmente la depuración y afinación de su conceptualización, presuponen la reactualización de esas evidencias.

La palabra, en efecto, es signo, a la vez en diversos sentidos de “signo”. Entiéndase esto con estrictez: no se trata simplemente de diversas dimensiones simultáneas de la referencia lingüística. Se trata de modos esencialmente diversos de ser signo o tener significado, de diversas dimensiones semánticas *sui generis*. (Husserl y Bühler se abstienen aún de afirmar que estos diversos conceptos de signo correspondan a especies de un género común<sup>49</sup>, y como tampoco puede sostenerse que se trate de mera sinonimia, sería lícito pensar que la diversidad de estos modos de ser signo es *radical*, en el sentido terminológico que Josef König ha dado a esta palabra: no se trataría meramente de diversos signos sino de signos que *en cuanto signos* son diversos<sup>50</sup>.)

Estas consideraciones y alusiones a la historia de la teoría que Büh-

<sup>49</sup>Cf. Husserl: *Investigaciones lógicas*, Investigación Primera, Cap. I; Bühler: *Sprachtheorie*, § 2

<sup>50</sup>Cf. König: *Sein und Denken*, § 1,



ler reordena habrán destacado lo que nos parece una de sus revelaciones mayores, objeto preferente de *incomprensiones*: el fenómeno de los diversos modos semánticos del hablar. Desde dentro de la visión podemos ahora iniciar su crítica.

Enunciaremos primeramente las incongruencias más salientes del modelo (incluyendo la discusión de algunas determinaciones fundamentales de la crítica de Kainz) para desarrollar a continuación desde el fenómeno mismo la recuperación de las evidencias y la crítica esencial del esquema de Bühler, crítica que permitirá ordenar y comprender desde lo profundo aquellas observaciones aisladas de insuficiencia que antecederán.

## Capítulo V

### INCONGRUENCIAS DEL MODELO DE BÜHLER

a) Por de pronto es inaceptable llamar *en general* "indicio" o "síntoma" (en oposición a "símbolo" y "señal") al signo en su relación con el hablante. Es palmar que el hablante no sólo *expresa* su interioridad y su ser en general sino que a menudo *habla de* ellos, se refiere directamente, por ejemplo, a sus estados psíquicos, es decir, los *representa* o simboliza, del mismo modo como representa y simboliza objetos de su alrededor. Frases como "Estoy triste", "No puedo recordar aquello", "Me duele el pie" o simplemente "Soy calvo" (obsérvese que el primer término del modelo es el *hablante*, sin restricciones), significan lo que dicen estrictamente del mismo modo como las frases "Esa rosa es roja", "Pedro es deportista", etc. Que el hablante sea el sujeto de tales frases no implica una relación semántica *sui generis*, diversa de la representación. No toda relación semántica del signo con el hablante es necesariamente una dimensión de significado diversa de la que une en general al signo con los hechos descritos. El hablante es un objeto a que él puede referirse como a otros. Por esto, resultaría no sólo intolerable como lenguaje, por su impropiedad, sino también infundado como término técnico, decir, por ejemplo, de una frase como "Estoy triste" que ella es simplemente indicio o síntoma del estado de tristeza del hablante. Por cierto que tal frase, efectivamente dicha, es *además* indicio o síntoma de un estado del hablante (de su juzgar así); y aun puede ser, sobre esto, por su modulación y tono justamente *indicio* del estado de tristeza que ella misma describe o representa; pero no por eso dejará de ser representación o símbolo, descripción,

de tal estado. Lo *dicho* en tal frase es que se está triste, independientemente de lo que a través de ella pueda quedar "expresado" o puesto de manifiesto. Confusiones en este plano son frecuentes. B. Russell afirma (*An Inquiry into meaning and truth*, Cap. XIV, p. 206): "If I exclaim 'I am hot!', the fact *indicated* is a state of myself, and is the very state that I *express*." El hecho indicado en esta frase-ejemplo de Russell es, efectivamente, el estado de acaloramiento del hablante, pero lo "expresado" es mucho más, y, en esencia, otra cosa: el hecho de *juzar* el hablante que está acalorado (en concreto lo que *in specie*, según Husserl, sería el juicio-significación), y el *quererlo decir* y el *decirlo*, con todo lo que como manifestación de actitud, condición, carácter, implican estos hechos.

En general, la representación de un estado interior no "expresa" fundamentalmente al estado representado sino al acto de reflexionar sobre él y comunicarlo. (Téngase presente que estamos usando —como Russell y la mayoría de los autores citados— el vocablo "expresión" en sentido terminológico, como nombre de un modo de la significación lingüística opuesto a la representación y a la apelación. En uno de los usos *corrientes* de esta palabra puede decirse, por cierto, que "I am hot!" da expresión a este estado de acaloramiento. En tal uso significa esta palabra otro concepto; es, en rigor, otra palabra.)



Lo expuesto vale, *mutatis mutandis*, naturalmente para la relación del signo con el oyente. El signo puede ser símbolo del oyente, describirlo, representarlo. Además será "señal", si efectivamente desata en él una conducta determinada. Pero sería ceguera desconocer que incluso "Tú irás a comprar cigarrillos" (dicho en la situación adecuada) junto con expresar una volición y funcionar como señal para una reacción, se relaciona con el oyente y su conducta *del mismo modo* (si bien aquí prospectivamente) como toda descripción con su objeto.

Es decir, el signo lingüístico tiene relaciones "representativas" con los tres términos del esquema y puede, por lo tanto, ser "símbolo" con respecto a todos ellos. Los tres términos son potencialmente cosas de las que se habla.

Esta primera crítica del modelo puede parecer atingente a aspectos más bien superficiales y terminológicos del mismo. Sus consecuencias, sin embargo, no son desestimables. Ella pone de manifiesto que no es



pura y simplemente la relación del signo con el hablante o con el oyente lo que determina modos del significar diversos del representativo-simbólico. Más aún, que mucho de lo perteneciente al hablante y al oyente (el aspecto físico y otras determinaciones) no puede entrar con el signo lingüístico más que en una relación descriptivo-simbólica. Se presenta entonces con intensidad el problema de determinar qué es lo que efectivamente se relaciona con el signo en funciones o dimensiones semánticas no representativas, qué se expresa lingüísticamente sin ser dicho y qué del oyente se relaciona con el signo sin ser nombrado ni descrito por éste. Es decir, *hay que rehacer el esquema redefiniendo los tres términos a partir de los modos del significar, y no al revés*. Lo inmediatamente dado es aquí la triple dimensión del signo. Tenemos experiencia originaria del fenómeno expresivo y del apelativo como del representativo; sabemos de síntomas y de señales lingüísticos, como de símbolos. Desde tales fenómenos debemos comprender las relaciones pertinentes. El modelo quedaría corregido en este sentido si los términos fuesen: en vez de "hablante": *interioridad o modo de ser puestos de manifiesto en el hablar*; en vez de "oyente": *reacción o alteración producida por el hablar*; en vez de "objetos y estados de cosas": *aquello de que se habla*. (La "alteración producida por el hablar" debe entenderse en sentido amplio, de modo que incluya, naturalmente, la alteración psíquica del percibir y comprender. Los límites finales de esta alteración son (como señala Dámaso Alonso en *Poesía Española*) imprecisables. Diremos que se trata, en el fenómeno de la dimensión apelativa del hablar, de la alteración *inmediata y completa* producida por el signo y su sentido.)

Estos nuevos términos hacen nítidamente comprensible y conceptualizable el importante tipo de comunicación de aquel que se habla a sí mismo, sin que sea necesario decir, algo inexacta y paradójicamente, que el hablante es en tal caso a la vez oyente (si bien este lenguaje no es absolutamente despreciable). *Todo* hablar efectivo tiene estas tres dimensiones, que, vistas en su naturaleza profunda, evidencian como errónea la distinción radical de Kainz entre funciones "dialógicas" y "monológicas" del lenguaje. Se trata, en los fenómenos que Kainz observa, de las mismas funciones en *situaciones comunicativas diferentes*, en las cuales adquieren sentidos adicionales diversos. Los fenómenos de "dominancia" o predominio de una función sobre las otras en determinados casos, de que habla Bühler, pueden ser también objeto de una ordenación fundamental a través de la consideración de tipos



fundamentales de situación comunicativa: comunicación de información, comunicación de autointegración, comunicación activo-práctica. (Véase al respecto nuestra determinación de épica, lírica y drama en la Parte III.) Es erróneo pensar que estas tres dimensiones representan sólo un máximo de función lingüística y que por "reducción" (como cree Bühler, § 2) se obtienen los esquemas correspondientes a otros tipos de actos de lenguaje. B. Russell (*An Inquiry into meaning and truth*, Cap. XIV) también afirma que hay frases sin una o dos de las funciones, pero el análisis de la situación comunicativa, como veremos, demuestra lo contrario.

De paso, debe prevenirse ante la frecuente sugestión de subordinar las tres funciones del lenguaje a las tres "facultades del alma", sentir, pensar, querer. (Kainz se burla un tanto de la tendencia a tales fórmulas grandilocuentes y vagas, pero no denuncia los peligros de ésta.) Es, por una parte, considerando el contenido de las dimensiones semánticas, evidente a la reflexión que se puede *hablar de* fenómenos de estos tres órdenes (hacerlos objeto de la función representativa) como se los puede *poner de manifiesto* diciendo algo acerca de otras cosas (hacerlos contenido de la expresión), y, finalmente, se los puede *producir como efectos del hablar* (hacer resultado de la apelación). En especial, es frecuente estrechez de visión reducir el ámbito de la *expresión* a lo "afectivo". Por otra parte, considerando el modo de significar, bien es cierto que "representar" es (una forma de) *pensar*, pero no cabe, en cambio, decir que "expresar" sea *sentir*, ni "apelar" *querer*.

b) Una segunda incongruencia del modelo es la independencia que las funciones del lenguaje tendrían, según de él se desprende, unas de otras<sup>51</sup>. Expresión, representación y apelación, en efecto, aparecen como diversas potencias independientes del signo. La reflexión enseña algo diferente. No sólo el signo sino también el carácter de lo representado y el carácter de la apelación intencional son medios a través de los cuales se expresa la interioridad del hablante. Igualmente son lo expresado y lo representado factores de la apelación. Si alguien grita "¡Una serpiente!", por ejemplo, el miedo expresado y la mención del objeto son elementos constitutivos de la facultad apelativa de este acto lingüístico. Pero, más profundamente, la rigurosa y, para la comunicación, fundamental interdependencia de las dimensiones semán-

<sup>51</sup> "...drei weitgehend unabhängig variablen Sinnbezügen..." (*Sprachtheorie*, p. 28).

ticas, se evidencia en el hecho de que sólo a través de la dimensión expresiva se realiza la dimensión representativa. Esto ha sido en germen mostrado por Husserl: comprendo al hablante (esto es, sé qué *dice*) sólo si intuyo su intención concreta a través del *indicio* que de ella son sus palabras. Lo puesto de manifiesto es centralmente la intención significativa concreta del hablante, y ella es el portador de la representación ("significación" —Husserl) como en general el individuo es portador de (los rasgos de) su especie. (Véase en el Apéndice la síntesis de la teoría de la significación de Husserl.)

Las tres dimensiones se van edificando, en compleja interdeterminación, unas sobre otras, enriqueciéndose cada una con estratos sucesivos. La fenomenología de la comunicación ha de aclarar y discernir el sutil reticulado de la situación comunicativa, que el trato práctico encubre. (Véase más adelante "Fenomenología de la situación comunicativa concreta".)

Hay, pues, una expresión y una apelación *directas* o *inmediatas*, productos de la simple actualización de convenciones "expresivas" de la lengua (p. ej., formas imperativas, exclamativas, etc.), y hay una expresión y una apelación *indirectas*, producidas a través de la *representación* y de la respectiva otra dimensión. Se dice directamente "¡Vete!" o mediatamente "Mi deseo actual es estar solo", "¡Qué desagradable!" o "Este espectáculo es ingrato", etc.

c) La última incongruencia del modelo que nos interesa exponer —la más profunda y sutil— se descubre desarrollando algunos grados más la precedente. Esto nos lleva a la raíz de los defectos del esquema. Por cierto, la sensibilidad lógica puede intuir de inmediato oscuramente que la tricotomía "síntoma — señal — símbolo" cojea, que en ella se confunden planos diversos y se aplastan con perceptible violencia diferencias muy relevantes. Obtener la justa explicación teórica de estas impresiones, resulta, empero, tarea que exige un desarrollo detenido y consecuente de las implicaciones del modelo. A él debemos someternos ahora. Queremos una crítica inmanente del modelo, un desarrollo del mismo que ponga en descubierto sus internas insuficiencias, su aporía. Sólo entonces volveremos al fenómeno para crear la nueva teoría.

También F. Kainz<sup>52</sup> censura esta tríada terminológica, pero sus razones no nos parecen justas. Bühler habría contradicho con ella, se-

<sup>52</sup>Cf. Kainz: *Psychologie der Sprache*, I, p. 172 y sgs.



gún Kainz, la evidencia básica de que lenguaje *es* en esencia símbolo. Para Kainz, sería el signo lingüístico símbolo en sus tres funciones: símbolo expresivo, símbolo representativo, símbolo apelativo. No cabría considerarlo como otro tipo de signo en ninguna de sus funciones. Esta afirmación es, por cierto, consecuente con su previa determinación de que el ámbito propio del lenguaje excluye todo lo que no sea representación simbólica de objetos. Pero esta concepción constriñe al fenómeno más allá de sus límites naturales y es ciega para aspectos también esenciales del hablar humano. En rigor, retrotrae la visión del lenguaje hasta aquel estadio de estrechez anterior a su expansión liberadora en la obra de Croce, la escuela de Vossler, Bally y, en cierto sentido que hemos mostrado, del propio Husserl; es decir, desaprovecha una intuición original y más rica del fenómeno, que ha sido históricamente conquistada. No es sino el mérito fundamental del modelo de Bühler incluir los modos no simbólicos (sintomático y señalizador) del signo lingüístico y abarcar así las proyecciones específicamente expresivas y causativas o efectivas de éste. Todo el ámbito vivo del decir del hombre queda así expuesto sin restricciones a la contemplación.

En la concepción de Kainz, las tres dimensiones semánticas se reducen a meras direcciones diferentes del significar, es decir, su diversidad se funda exclusivamente en la diversidad de las esferas a que apuntan, todas posible objeto de una referencia simbólica. La referencia sería siempre de la misma naturaleza; el modo de significar las esferas sería en los tres casos el mismo. El esquema de las funciones del lenguaje se desvirtúa así. No queda más que un principio de clasificación de los posibles objetos del hablar, deducido de los tres términos de la relación comunicativa, y, junto a esto, una tripartición de las funciones de la *representación* lingüística. (Consecuentemente, Kainz substituye el nombre de la función "representación" —"Darstellung"— por los de "información" y "relato" —"Bericht", "Verständigung", "Information"— reservando el término "representación" para la naturaleza esencial de todo lenguaje.)

\*

Ahora bien, es efectivamente cierto que la *representación* lingüística tiene no sólo estas tres posibles direcciones sino también en cierto sentido las tres posibles funciones, a saber, en cuanto que a la dimensión



semántica representativa se pueden agregar como a un núcleo fundamental, al modo de aspectos adicionales, las otras dimensiones . . . y ella misma duplicada. Las funciones son entonces relaciones (externas) del *símbolo* lingüístico.

Se insinúa ya en esta evidencia que anima la concepción de Kainz, la incongruencia esencial del modelo de Bühler. Pese a que generaliza indebidamente desconociendo las otras dimensiones semánticas, la crítica de Kainz pone (indirectamente) de manifiesto que las funciones o dimensiones semánticas pueden superponerse unas a otras, siendo, por ejemplo, la representación fundamento de las restantes y de su duplicado. Una representación puede ser el medio que subyace a una expresión, a una adicional función representativa y a una apelación. Por ejemplo: la *representación* que conlleva una frase como "La tierra está reseca, el huerto mustio, el caserío despoblado" tiene en sí misma una potencia "expresiva": lo dicho revela al hablante como alguien que habla precisamente acerca de estos hechos, y, por lo tanto, de hechos de este carácter, que los relaciona y se impresiona por ellos, etc. Además, esta representación que la frase en cualquiera de sus realizaciones conlleva, hace posible en una situación determinada que el hablante efectivo de esta situación *mencione* (ésta es la adicional función representativa) los determinados tierra, huerto y caserío, que él y su interlocutor tienen presentes. Y con ello se posibilita una apelación al oyente, ya que en y por el acto mismo de hablarle, necesariamente se le insta a hacerse cargo de la situación descrita. Otros ejemplos en que se advierte claramente que la representación es medio de la "expresión", son del tipo de éste: hablar de cosas candorosas *revela* candor. Esto es, lo "representado" "expresa" al hablante, lo pone de manifiesto.

A la evidencia de la posible interdependencia de las funciones, ya expuesta, se agrega, pues, la de su potencial distribución, con duplicación de dimensiones, en planos diversos que se superponen funcionalmente.

El análisis del fenómeno del lenguaje muestra, como se advierte, relaciones más complejas que las esquematizadas en el modelo. La representación (como unidad de signo e imagen de la cosa de que se habla) puede *funcionar* apelativamente, por ejemplo. Es decir, *las funciones no son necesariamente sólo facultades del mero signo sensible* (como las presenta el modelo) sino corrientemente potencias de una unidad mayor que, en cierto sentido, incluye ya todas las dimen-

siones semánticas de éste. En efecto, lo que actúa apelativamente envuelve ya *de algún modo* a lo representado y a lo expresado (y a una acción apelativa de otro orden . . .). A esta unidad mayor operante no podemos llamar "signo" sino en un sentido terminológico, semejante al concepto de signo de de Saussure, que denota, como es sabido, la unidad de significante (imagen general del signo sensible o "signo" en el sentido corriente) y significado (concepto). Podríamos hablar aquí, en cambio, sin alejarnos del uso, de "símbolo", una unidad compleja como la palabra viva (y tal denominación coincidiría en parte con la de Kainz). *Símbolo* sería entonces una unidad del hablar *que tiene dimensiones semánticas internas*, inmanentes, y no (como en la terminología de Bühler) el puro signo sensible considerado en su relación con la cosa de que se habla.

Es probable que Kainz haya visto esto y lo haya querido decir. Pero no lo ha dicho. Ahora bien, la tarea filosófica *no termina* en el intuir y sugerir intuiciones con un lenguaje vago y en ocasiones metafórico. Decir exacta y propiamente lo que es, no es algo científicamente inessential. Es de igual modo muy probable, por otra parte, que Bühler haya pensado su modelo de modo más adecuado. Las fórmulas que fijan la visión, empero, no son inmejorables.



Bühler concibe en su modelo las dimensiones semánticas sólo como relaciones (externas) del signo sensible con los términos de la constelación comunicativa. A esta concepción se ajustan, en virtud de su sentido usual, los nombres de "síntoma" y "señal", pero, precisamente, *no* el de "símbolo". La tríada señal-símbolo-síntoma confunde, pues, dos planos diversos: el de las dimensiones semánticas externas y el de las dimensiones semánticas internas del hablar. Bühler ha intuido su esquema en el fenómeno de la situación concreta del hablar y considerando de ésta sólo los términos finales, los extremos de las relaciones: signo sensible, estado del hablante, cosas mencionadas, reacción del oyente. Ha sido incongruente al hablar en tal perspectiva de "símbolo" y "representación", e igualmente al generalizar sus determinaciones para todo el ámbito del lenguaje. (Bertrand Russell, en cambio, ha visto claramente las relaciones externas del signo como tales relaciones externas y su terminología es consecuente. En el capítulo xiv de su *An Inquiry into meaning and truth* establece: "Language serves

three purposes: (1) to *indicate* facts, (2) to *express* the state of the speaker, (3) to *alter* the state of the hearer".)

En el modelo de Bühler, una visión auténtica del fenómeno lingüístico ha cristalizado en conceptualización inexacta con la consiguiente confusión y encubrimiento de órdenes semánticos. Esta conceptualización puede ser corregida. El modelo debe ser rehecho precisando su alcance y terminología como esquema de la situación concreta de lenguaje, considerada en sus términos extremos. Junto a esto surge como tarea determinar las dimensiones internas del signo o símbolo como unidad de lenguaje, su estructura intrínseca. La injustificada pretensión de totalidad del modelo de Bühler (manifiesta en su terminología) implica el escamoteo de la esfera ideal inherente a todo signo y a todo hablar. Una como réplica íntima de las dimensiones semánticas externas —en otro orden del ser— queda así invisible. Ella está, sin embargo, necesariamente presente en toda situación comunicativa, en todo lenguaje. Descripción y análisis de la situación comunicativa han de evidenciarlo.

## Capítulo VI

### FENOMENOLOGIA DE LA SITUACION

#### COMUNICATIVA CONCRETA

##### a) Descripción

Imaginemos una situación concreta de lenguaje, por ejemplo, una en que alguien dice a otro: "Aquel animal es blanco"; imaginemos que el animal en referencia es visible para ambos dialogantes, es decir, elemento del ámbito perceptible en que tiene lugar la comunicación; así tenemos una situación de lenguaje en que los tres términos extremos (hablante, oyente y objeto) están perceptiblemente presentes. La constelación situacional es simple y homogénea. Esto evita ambigüedades y permite una descripción más sucinta de lo esencial.

La frase dicha es momento constitutivo de una acción del hablante. La frase caracteriza a la acción como acción comunicativa, y ésta a la situación presente como situación de comunicación. La acción del hablante está dirigida al oyente y es relativa a un objeto del campo común de percepción. La frase dicha es producto y medio de la acción comunicativa.



Una acción como ésta tiene por finalidad influir en el otro; es un instrumento para conformar el estado del otro. Que ésta sea una acción *comunicativa*, significa que la acción de conformar al otro es primera y básicamente la de hacerle compartir alguna experiencia, la de hacer común para oyente y hablante cierto estado de conciencia, o, simplemente, cierta conciencia. Esta conciencia comunicada es conciencia de una situación. En virtud de la frase hay una nueva situación estrictamente común para ambas personas.

Actuar comunicativamente sobre alguien es: ponerlo mediante frases en determinada situación.

Los momentos determinantes de esta *situación comunicada* son: el objeto, incluido en ella por la acción comunicativa que lo hizo intencionalmente presente; la actitud del hablante, puesta de manifiesto en su acción, y la acción misma, cuya transitividad (producción de *percepción del otro*) funda el *ámbito común*. En esta situación comunicada, está involucrada (como momento de la actitud del hablante, que su acción pone de manifiesto) una expectativa de actitud de respuesta —ya que sin ella no es concebible una acción comunicativa, necesariamente intencional. Esta expectativa de reacción, inherente al sentido de la acción comunicativa, refleja el esencial carácter apelativo de ésta. La acción comunicativa es esencialmente una llamada o apelación<sup>53</sup>. La dimensión apelativa de la frase no es sino el atributo que necesariamente impone a ésta el ser momento de una acción comunicativa.

La *situación comunicativa* abarca, además de la *situación comunicada*, la realización misma de la comunicación: recepción y aceptación, por el oyente, de la comunicación, esto es, de la situación comunicada. En tal aceptación (a la cual el oyente puede voluntaria o involuntariamente substraerse, quedando entonces, por incompreensión o rechazo, imperfecta la situación comunicada) está el principio y fundamento de la actitud-respuesta<sup>54</sup>.

Las dimensiones apelativa y expresiva de la frase son, como evidencia la reflexión, en rigor, *potencias de la situación comunicada toda*, si bien, claro está, tienen su fundamento en la frase, que al perfeccio-

<sup>53</sup>El hablar real es, pues, esencialmente *práctica* y no, como piensa Croce, *teoría*. Cf. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Caps. I, II, III.

<sup>54</sup>Aquí no queda excluido, por cierto, admitir que, no obstante la comunidad de la situación comunicada, cada interlocutor se ve además dentro de ella en una situación personal (caracterizada por otras determinaciones), y, por último, está posiblemente de hecho en otra que no advierte.

nar (llevar a efecto) la acción comunicativa, posibilita la realización de la situación comunicada (concebible también —como insinuamos— como una determinada conciencia o experiencia).

## \*

Hemos descrito la situación comunicativa sin hablar expresamente de signo ni de funciones o dimensiones semánticas del signo. Pero, además de algunas sugerencias, dijimos que el medio (y a la vez producto) de la acción comunicativa es la frase. El análisis de su función medial nos llevará a las determinaciones relativas a la naturaleza y estructura del lenguaje.

La frase, como signo, pone de manifiesto, al modo de un síntoma o indicio (podría decirse también en castellano "seña", "señal" y, desde luego, "signo", como en alemán "Zeichen"), la siempre compleja actitud del hablante y, en primer término, como parte de ella, la actitud (simple y subordinada al estado complejo que se manifiesta —"subactitud") que lo hace tal, *hablante*, que lo determina como alguien que habla, que se dirige al oyente en acción comunicativa. La manifestación de esta parte fundamental de lo puesto de manifiesto, es necesariamente anterior a toda otra manifestación del signo, pues sin percibir aquélla, no cabe percibir las particulares intenciones significativas, comprensibles y aprehensibles sólo como intenciones de alguien que está en trance de significar (transitivamente), de querer decir. Esta primera función del signo puede ser explicada así: la frase como momento sensible constitutivo de la acción comunicativa es indicio de ésta y, a través de ésta, del actuante como tal actuante. En la frase, en cierto sentido, percibimos al hablante como tal, en esa forma de inadecuada percepción (externa) de que habla Husserl —si bien limitándose él a la percepción de los actos que dan significado, percepción fundada, como creemos, en aquella más elemental. La frase como frase es indicio del hablante como hablante. Al aprehender la palabra como palabra, aprehendo al hablante como hablante, porque ella, como tal, es indicio y momento sensible de la acción comunicativa. Pero, a la vez, me aprehendo a mí mismo como destinatario, percibo la apelación que opera como esencia de la acción comunicativa en cuanto acción interhumana: la acción está dirigida hacia mí, y sólo tendrá sentido cumplido si yo acepto la situación inicial que involucra: la de actuar sobre mí poniéndome en una nueva situación. Primeramente, esta



apelación no es sino el requerimiento a *comprender* el sentido de la frase, a tomarla a ella plenamente como frase y al hablante, como tal: requerimiento a *ser* interlocutor y oyente<sup>55</sup>.

Expresión y apelación, en sus formas más generales, son los momentos primeros de la comunicación, dimensiones inmediatas del signo, inherentes al reconocimiento del signo como tal. Estas funciones del signo son, pues, fundamento de su poder alusivo o referencial. Habiendo comprendido al signo como signo, al hablante como tal y a mí mismo como oyente, puedo intuir sus actos de referencia (que presupongo en todo signo), comprender la mención del objeto. Ahora bien, el despliegue de esta dimensión semántica hacia el objeto precipita nuevos momentos expresivos y apelativos, no ya de carácter general sino singulares: la referencia al animal blanco pone de manifiesto al hablante del ejemplo, más allá de su condición o actitud de hablante, como sujeto interesado en determinadas circunstancias, capaz de determinadas observaciones, deseoso de alguna actitud del oyente relativa a este objeto, etc.; la apelación, más allá del requerimiento del oyente como oyente, se concreta en el ámbito de la situación comunicada; la reacción requerida, efecto de la aceptación de la situación propuesta, es una relativa a la situación comunicada. Así, las dimensiones del signo van mediando unas para otras en estructura de planos superpuestos. La intuición construye, proyectándolos, el pleno sentido de la frase y con él la situación comunicativa, complejísima en sus dimensiones semánticas. Esta acción de riqueza única muestra el ser del hablante con incomparable expresividad.

\*

Ya esta parte del análisis evidencia el relativo buen sentido de esquematizar las funciones del signo en atención a los términos extremos de la situación comunicativa concreta. La frase como signo, como estructura sensible, es, en último término, lo que hace perceptible el estado del hablante, intencional y común al objeto en referencia, efectiva la reacción del oyente. La frase sensible es el instrumento fundamental del fenómeno de la comunicación.

<sup>55</sup>J. P. Sartre (*¿Qué es la literatura?*) construye su teoría de la literatura sobre observaciones semejantes a éstas. Haremos ver que tal aplicación a la literatura de estructuras de la situación comunicativa concreta real conlleva graves confusiones.



Considerado así el signo, como medio y producto de la acción comunicativa *concreta*, es decir, como entidad individual, hic et nunc, puede decirse que el signo *actúa* sobre el oyente, requiriéndolo para la experiencia de un objeto a que indica, y para que, ulteriormente, tome una actitud ante la situación que el objeto preside y determina. Y que, justamente por ser tal cosa, un instrumento *producto* de una acción comunicativa (dirigida al oyente y determinada por el objeto) es el signo *síntoma* del estado del hablante o actuante comunicativo.

Las funciones del signo en la situación comunicativa concreta, en consecuencia, pueden ser esquematizadas así: 1) Hacer perceptible el estado del hablante, como producto-síntoma del mismo (manifestación o expresión). 2) Actuar apelativamente sobre el oyente, como vehículo de una acción comunicativa (apelación). 3) Identificar un objeto que será determinante de la situación comunicativa, como mención intencional, denominación, nombramiento (identificación o indicación<sup>56</sup>). Podemos, por lo tanto, llamar al signo en tales dimensiones semánticas "síntoma", "señal" e "indicador identificativo", respectivamente.



Los fenómenos de específica expresión de la *afectividad* y los llamados "medios estilísticos" de la lengua, que suelen ser considerados con injustificada exclusividad en las teorías del lenguaje, deben ser integrados al esquema trazado en los amplios ámbitos de la manifestación del estado y carácter del hablante y de la apelación. El fenómeno que la estilística de Bally estudia debe ser comprendido como la presencia dentro del sistema de signos de la lengua, junto a las formas denominativas, de formas cuyo sentido es enriquecer e intensificar la *manifestación* de la intimidad del hablante y el efecto de éste sobre el oyente.

*b) Análisis (La idealidad subyacente en la situación comunicativa concreta)*

La *descripción* que antecede ha enfrentado la existencia efectiva y situacional del signo lingüístico atendiendo centralmente a sus dimen-

<sup>56</sup>B. Russell, como ya señalamos, llama a esta función "indication".

siones concretas y finales. Esto ha traído necesariamente consigo pasar por alto o rozar apenas las esferas ideales del signo, a las cuales se aludió con anterioridad. El *análisis* de la situación comunicativa, por su parte, las descubre como necesariamente operantes en ella. Las funciones del signo en la situación comunicativa concreta tienen como fundamento necesario la esfera de significación inmanente y general.

Aunque el signo sensible es una entidad real, individual, y los términos extremos de la situación comunicativa con que se relaciona también lo son, la relación entre ellos no es simplemente una relación entre hechos individuales. Una pura relación entre individuos no será nunca semántica o lingüística. El propio signo (por ejemplo, la palabra "animal", dicha en aquella situación) para *ser* tal y *actuar* como tal ha de ser *reconocido* como signo (o palabra) y, además, como ejemplar de una clase de signos o palabras (como la palabra "animal"), como concreción de un modelo ideal (como se lo podría concebir, por ejemplo, fonológicamente). Esto no rige, por cierto, para el ser y actuar de cualquier objeto. El reconocimiento de la presencia de la configuración abstracta en el hecho sensible me posibilita aprehenderlo como determinado signo lingüístico. Gracias a ello, percibo la acción del hablante como intencional y comunicativa (y no, por ejemplo, como tos u otro acontecimiento natural). En otras palabras: el signo lingüístico no actúa comunicativamente, es decir, como signo lingüístico, simplemente como acontecimiento (como, por ejemplo, la caída de una piedra que produce ondas en el agua), ni tampoco simplemente como acontecimiento percibido. El ser *reconocido* en su naturaleza general, el ser aprehendido como signo es necesario para su acción de tal. Empero, el signo, en la situación comunicativa concreta, tiene que ser y actuar primero como acontecimiento que causa percepción, de modo que no es lícito deducir que lo que actúa comunicativamente no es el signo sensible sino la idea: ambos son momentos de la acción.

En el plano siguiente, la intervención de la esfera ideal es aún más clara. No un ejemplar de cualquiera clase de signos sirve para aludir justamente a *aquel* objeto. La función del signo individual sensible "animal", de mentar en aquella situación comunicativa concreta aquel objeto individual y sensible, está posibilitada por órdenes generales. No se podría sin signos auxiliares (gestos mostrativos, etc.) aludir al mismo objeto diciendo "Aquella piedra es blanca", por ejemplo. Y esto no rige sólo para los nombres comunes. Signos mostrativos como "éste", "aquél", etc., involucran igual esfera de generalidad: *éste* es



siempre en la situación comunicativa concreta un objeto presente en la situación comunicada. Etc.<sup>57</sup>.

En un sentido kantiano de la palabra, podríamos decir: toda comunicación es *trascendental*.

Los planos superiores de la *manifestación* del estado del hablante (los que se fundan en la mención del objeto) muestran, igualmente, la intervención de esferas ideales. La frase es síntoma complejo de un estado individual del hablante, en virtud del hecho de que este hablante, al decirla, es percibido como alguien que dice *una frase como ésa*. Es decir, un *carácter general* de su acto lingüístico, carácter que yo reconozco, es el medio de mi aprehensión del hablante como alguien que, en una situación como ésta, es capaz de una acción como ésta, de menciones y percepciones como éstas (por ejemplo: capaz de una observación cómica en un ámbito solemne). Actitud, estado, carácter y ser íntimos del hablante son accesibles a través de la intuición de estas *generalidades* presentes en su acto comunicativo.

La función apelativa total de la frase dependerá, a su vez, de mi reconocimiento de caracteres generales de la situación comunicada en que se me pone.



¿Qué implicaciones comporta la evidencia de que esferas ideales están necesariamente presentes en la experiencia de la comunicación concreta?

Hemos visto que la frase concreta es efectivamente frase en virtud de que reconocemos en ella las generalidades de la frase y de una clase de frases, esto es, de que aprehendemos los sonidos hic et nunc, por ejemplo como la frase "Aquel animal es blanco" (la frase "in specie"). Su significación concreta, a su vez, está posibilitada por el significado general de la frase "Aquel animal es blanco". La mención general (lo que Husserl llama justamente la "significación" —"Bedeutung") es inherente a la frase *in specie*, vale decir, a cualquiera concreción de esta configuración ideal<sup>58</sup>. El signo trae, pues, consigo esta

<sup>57</sup>Es sugestivo confrontar esto con las consideraciones de B. Russell en el capítulo primero "Waht is a word?" de *An Inquiry into Meaning and Truth*. Russell pasa por alto la evidencia de la idealidad que su mismo desarrollo hace surgir.

<sup>58</sup>Esta oposición de generalidad ideal y concreción individual no corresponde a la de "lengua" y "habla", pues no se trata aquí de la idealidad del sistema sino de la idealidad de una clase de realizaciones concretas.



significación ideal, por ser signo, necesariamente. Se justifica, en este sentido, llamar a ésta la significación *inmanente* o *interna* del signo. En otro sentido, por ser tal significación una y la misma en cualquiera situación en que la frase *in specie* sea realizada, esto es, exista *hic et nunc*, es lícito llamar a esta significación "suprasituacional".

Lo dicho de la dimensión indicativo-identificativa rige, igualmente, para las otras dimensiones. La frase conlleva una *situación comunicativa* inmanente, justamente aquella que imaginamos espontáneamente cuando comprendemos una frase-ejemplo como "Aquel animal es blanco".

Como la experiencia de las esferas generales convocadas es previa condición de las funciones concretas del signo, es lícito suponer una cierta independencia de aquélla con respecto a éstas. Puede ocurrir, por ejemplo, que la mención de un objeto individual no termine de realizarse: el objeto no estaría donde la mención lo indicaba. Evidentemente, tal circunstancia no anula del todo la dimensión indicativo-identificativa del signo; la frase no carece entonces, por cierto, de significado en esta dirección; la frase sigue apuntando a un objeto determinado *en cuanto que lo prefigura*. Una imagen general del objeto es inherente a la frase con sentido, cualquiera que sea su circunstancial destino identificativo. La frase *imita* al objeto individual proyectándolo *en general*, en su esencialidad.

En tales casos de indicación fallida, se hace visible la significación interna como un fantasma sorprendido en descubierto que no logra desaparecer en el objeto real a que apunta. De otro modo, ella se hace transparente y se confunde en la adecuación con el objeto percibido; así desaparece, según Husserl, la intención significativa en el cumplimiento significativo<sup>59</sup>.

La dimensión semántica inmanente *expresiva* puede lograr, igualmente, tal visibilidad e independencia en situación comunicativa concreta. Toda frase real y concreta es necesariamente frase dicha por alguien y manifestación de su interioridad *hic et nunc*, pero una frase insincera, por ejemplo, puede exhibir un fantasma de interioridad expresada inmanente que se destaca contra la interioridad concreta que otros síntomas delatan y que ella misma pone, en segundo grado, de manifiesto.

<sup>59</sup>Cf. *Investigaciones lógicas*, Investigación Primera, Cap. 1. Véase también Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, § 25. Se trata, en lo fundamental, del mismo fenómeno de enajenación descrito en la Parte I de este trabajo. Véase sobre esto el Apéndice, en que desarrollamos este asunto más detenidamente.

Las consecuencias aporéticas de la desatención, en el modelo de Bühler, de la significación inmanente, son notorias, principalmente (si bien, como mostramos, no únicamente) en la esfera de la dimensión representativa. La frase *falsa* resulta dentro del modelo criticado algo incomprensible: como el estado de cosas que la frase falsa describe (por definición o con necesidad analítica) no existe, deberá carecer esta frase de función y dimensión representativas, y, entonces, no se comprende cómo puede determinarse qué estado de cosas es aquél cuya inexistencia, precisamente, establece la falsedad de la frase, y, por tanto, cómo puede saberse en general que una frase es falsa y cómo puede saberse, simplemente, acerca de falsedad de frases. (Si, por el contrario, se entiende a Bühler de modo que el estado de cosas representado sea el inmanente, esto es, la significación representativa intrínseca, no cabe distinguir, con los términos del modelo, la frase falsa de la verdadera.) El "sentido" de la frase es condición necesaria de su verdad o falsedad. El modelo de Bühler no distingue *aquello de que se habla de lo dicho* (lo indicado-identificado de lo representado inmanente). En otros términos, no distingue al *objeto de la mención de lo mentado del objeto*. Si digo "Esta puerta es vieja", ¿qué es lo "representado"? ¿La puerta de que hablo, en todo su ser, o sólo el-ser-vieja-de-la-puerta? Husserl ha clarificado esto en su distinción de *objeto y sentido impletivo*. (Véase el Apéndice.) En este sentido, Eugenio Coseriu ha señalado que el modelo de Bühler no corresponde a la determinación platónica del hablar, en la que expresamente se apoya. Platón dice que el lenguaje es un *organon* con que *uno dice a otro algo acerca de alguna cosa*. Los términos no son, pues, cuatro sino cinco, y la distinción de aquello acerca de que se habla y lo que se dice acerca de ello, ha sido observada por Platón.

Análogamente, quedan inexplicables en el modelo la insinceridad expresiva (que supone la diversidad de la interioridad concreta del hablante y la "interioridad" intrínseca e ideal que comporta el signo) y la apelación frustrada (que supone la diversidad del efecto concreto producido por el signo y su apelación ideal intrínseca).



Despliegue autónomo e independiente de las dimensiones semánticas internas no es posible en situación comunicativa concreta, definible justamente como subordinación de los órdenes ideales a las funciones reales. Ahora bien, toda frase real pertenece a una situación comuni-



cativa concreta<sup>60</sup>. ¿Es posible, entonces, autonomizar (y potenciar) las significaciones inmanentes, desplegar el ser íntimo del lenguaje? Esto lleva a indagar si hay frases irreales. La frase *imaginaria* es el medio de la autonomía de las esferas ideales.

## Capítulo VII

### LA SIGNIFICACION DEL HABLAR

#### COMO SITUACION Y COMO

#### UNIDAD ESPIRITUAL

El estudio de la situación comunicativa ha mostrado la complejidad de las dimensiones semánticas del lenguaje, esto es, de lo que, en sentido amplio, podemos llamar la significación lingüística. La significación puede parecer así, a primera vista, un conjunto de diversos objetos y relaciones, sin más unidad que aquella que les presta la situación común. Esto contraría nuestro concepto habitual de significación, en el cual ésta es una unidad espiritual o de sentido. Nuestro concepto habitual de significación procede, por cierto, en buena parte, del uso de diccionarios, y, en el fondo, se refiere al signo de la lengua, principalmente a la palabra como unidad del sistema de la lengua. Esto explica en parte la mencionada contrariedad, pues la significación que hemos estudiado es la del signo *del hablar*. Pero subsiste una resistencia (profundamente fundada) para aceptar una visión de la significación lingüística que disuelve a ésta en una pluralidad de momentos de la constelación situacional.

Sin embargo, no hay razón para tal resistencia, pues se trata solamente de perspectivas diferentes. En efecto, la situación comunicativa ha sido descrita en las páginas que anteceden desde un punto exterior a ella, y todos sus elementos aparecen como entidades ontológicamente autónomas, que, simplemente, se relacionan entre sí de modo íntimo. *Para el hablante y el oyente*, en cambio, el conjunto situacional es un todo de sentido que su intuición unifica en imagen compleja y homogénea. Esta *intuición* de la situación comunicativa, que los comunicantes necesariamente tienen, es la significación del hablar *como unidad espiritual*.

Es preciso observar que, a despecho de la primera impresión, no hay

<sup>60</sup>No hay "situationsferne Reden" (discursos ajenos a situación) —el término es de Bühler (*Sprachtheorie*).



diferencia esencial entre las significaciones que el hablante y el oyente intuyen. Ambos intuyen, necesariamente, con mayor o menor imperfección la situación comunicativa completa —sólo que se saben idénticos con un elemento de la situación en cada caso diverso; se saben en situaciones diversas dentro de la situación común. Hablante y oyente intuyen y viven también, necesariamente, la situación y la perspectiva del otro: comunicarse es esencialmente ser, en cierto modo, el otro.

Toda intuición de la situación comunicativa, empero, que pueda tener un participante en ella, es imperfecta, porque no cabe contemplación irrestricta en el acto práctico. La intuición del oyente, en determinados tipos de situaciones en que su participación es más bien pasivo-receptiva, puede ser, ciertamente, sólo menos imperfecta que la del hablante. ¿Cabe contemplación pura de la situación comunicativa, conocimiento de ella sin participación en ella? Tal conocimiento es posible, teniendo por objeto situaciones comunicativas imaginarias. Es la perspectiva del lector de literatura.

## Capítulo VIII

### MODELO DE LA SITUACION COMUNICATIVA COMO ESTRUCTURA SEMANTICA DEL SIGNO LINGÜISTICO

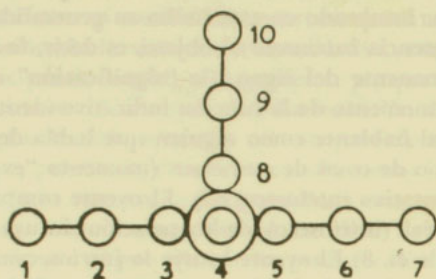
Esquematizaremos aquí los momentos sucesivos de la construcción de la comunicación. Esta se presenta como una estructura objetiva que el hablante intenta y prevé en parte fundamental, y luego vive de hecho. El oyente, a su vez, vive la misma estructura, sabiéndose destinatario de su sentido. La sucesión de los momentos no nos interesa por su sentido temporal (éste es problemático), sino esencialmente por su sentido de prioridad lógico-estructural: téngase presente que este esquema es el resultado del *análisis* de la situación comunicativa. En él se da un orden de fundamentación óptica que corresponde, en la vivencia inmediata, a una simultaneidad unitaria en que estos momentos estructurales como tales no son perceptibles, desaparecen.

La serie del proceso comunicativo es la siguiente: 1) Ocurre el acto del hablante que tiene por resultado o producto el signo como hecho sensible; dicho brevemente: ocurre el signo y el oyente lo percibe como hecho físico. 2) El oyente reconoce al signo (hecho sensible) como signo. 3) El oyente reconoce al productor del signo como *hablante*

(primer momento de la función "expresiva" del signo). 4) El oyente se reconoce a sí mismo como destinatario del signo (primer momento de la dimensión "apelativa" del signo). 5) El oyente intuye la "intención significativa" concreta del hablante, su "acto que da significado" (Husserl), y luego, intuyendo en este hecho su generalidad o esencia, comprende la referencia *intrínseca* al objeto, es decir, la significación representativa inmanente del signo (la "significación" de Husserl). (Este es el primer momento de la función indicativo-identificativa.) 6) El oyente intuye al hablante como alguien que habla de tal cosa, de esta clase de cosas o de cosas de esta clase (momento "expresivo" que deriva del representativo intrínseco). 7) El oyente comprende el sentido material general (intrínseco) de la apelación: intuye qué clase de actitud se espera de él. 8) El oyente intuye lo intrínsecamente "expresado" (el tipo de actitud de hablante que la frase dicha en general —una frase como ésta— revela). 9) El oyente comprende la apelación intrínseca que deriva de tal "expresión" general. 10) El oyente intuye la propia apelación intrínseca independiente, y con ella abarca el total de la apelación intrínseca. 11) El oyente comprende la "expresión" intrínseca que deriva de la apelación intrínseca total, y con ello abarca el total de la expresión intrínseca. En este punto termina el acto de reconocimiento del signo como *este* signo específico, como ejemplar de esta determinada clase de frases (p. ej., la frase "Aquel animal es blanco"). 12) El oyente intuye la indicación concreta del objeto, sabe a qué objeto individual se refiere el hablante; con ello la significación intencional (que es la representación inmanente en cuanto actualizada y dirigida a un objeto) se llena de sentido concreto, surge el sentido impletivo. (Esta intuición involucra la intuición de la interioridad concreta del hablante en cuanto *mención intencional* que apunta al objeto —primer momento de 5).) 13) El oyente intuye la interioridad concreta del hablante, comprende la "expresión" total. (Este momento implica también, recíprocamente, al momento antes anotado, pues sólo la intuición del objeto mentado permite caracterizar el modo como el hablante lo mienta, y esto caracteriza al hablante, lo revela, lo expresa.) 14) El oyente intuye la apelación concreta, la situación concreta en que ha sido puesto. 15) El oyente asume la comunicación. Esto es, se convierte de hecho en el destinatario de la apelación.

Podemos representar al signo-hecho físico, dado a la percepción sensorial, como un círculo; y al signo como objeto del conocimiento que lo reconoce como *determinado signo* (y, por lo tanto, como *signo*),

como un círculo mayor que se agrega en torno al primero. En torno a este centro se articula la comunicación.



Los círculos numerados representan: 1 = hablante perceptible; 2 = interioridad concreta de este hablante en cuanto manifestable en la comunicación; 3 = expresividad intrínseca del signo; 4 = signo perceptible reconocido como el signo que es (acontecimiento sensible plus configuración ideal dada en él); 5 = apelación intrínseca del signo; 6 = apelación concreta de la situación comunicativa; 7 = destinatario perceptible (oyente); 8 = representación intrínseca; 9 = sentido impletivo (concreto); 10 = objeto concreto mentado.

Producido el signo, todo este sistema existe como potencia de la situación y como expectativa de los interlocutores. Los pasos antes señalados van determinando su realización efectiva en la experiencia de oyente y hablante.

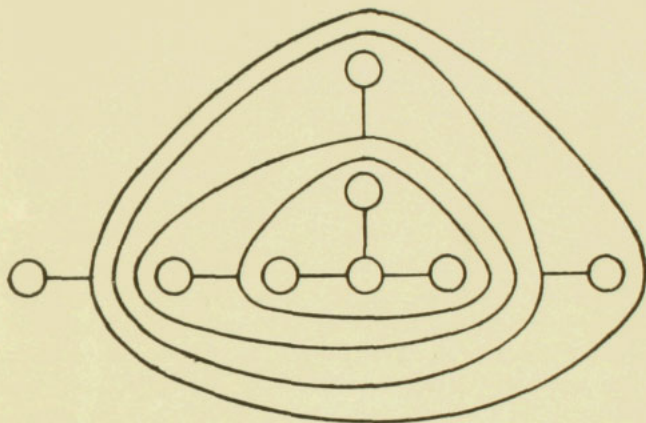
\*

Desde la intuición de las dimensiones intrínsecas primarias, y pasando a través de la intuición de las intrínsecas derivadas (derivadas de la interdeterminación de las primarias) hasta llegar a la intuición de las dimensiones externas o concretas primarias (acto de mención, objeto mentado, acción concreta apelada) y la de las derivadas de su interdeterminación (la expresiva y la apelativa más matizadas), la intuición de la situación comunicativa (prevista e intentada en lo fundamental por el hablante e intuita por él y por el oyente) se edifica en sucesivas determinaciones de las partes entre sí, de ellas al todo y



del todo nuevamente a las partes hasta la final determinación de la situación comunicada concreta, de la comunicación como acto y de la situación comunicativa total.

Esta interdeterminación del todo y las partes puede también esquematizarse gráficamente, desatendiendo lo pormenorizado en el otro esquema, como una sucesión de estructuras que se superponen o envuelven a las anteriores.



TERCERA PARTE

Lenguaje y Literatura

## Capítulo I

### EL LENGUAJE LITERARIO

#### a) *Frase auténtica real, frase real inauténtica (pseudofrase) y frase auténtica imaginaria*

Frase real auténtica es aquella que como producto sensible de la acción comunicativa del hablante (emisor de signos), hace efectiva la comunicación, causando en el oyente (destinatario) la percepción y aprehensión de ella como signo comunicativo. Producción y percepción de la frase determinan el ámbito de la situación comunicativa, ámbito que puede ser el de una proximidad de mutua percepción de hablante y oyente, o bien más amplio, espacial y temporalmente (frases escritas, grabadas, etc.).

La frase real auténtica puede hacerse presente por sí misma o por medio de un representante. Si relato a alguien un diálogo que he tenido con un tercero y en estilo directo digo: "El ha dicho: 'Pedro es mi amigo'", la frase "Pedro es mi amigo" que yo pronuncio hic et nunc como parte de mi relato, no es una frase real auténtica sino el representante de una frase real auténtica de aquel tercero. La frase "Pedro es mi amigo", pronunciada por mí en relato directo, aquí y ahora, es, por cierto, un signo. Pero no es un signo lingüístico. Si lo fuera, significaría que *Pedro es mi amigo*, lo cual evidentemente no es el sentido de lo relatado ni de este signo no lingüístico. El signo no lingüístico "Pedro es mi amigo" *significa* (refiere a aquello de lo cual es signo, lo representa) de un modo diverso del modo de significar lingüístico: en su gestión de signo, no median las esferas ideales del significado inmanente del signo lingüístico. Este signo no lingüístico *reproduce realmente* aquello de que es signo; la *imitación* de lo representado no es aquí una dimensión semántica sino el ser mismo del signo. (Si entiendo bien a Ch. S. Peirce y a Ch. Morris, este signo cabría bajo su concepto de signo icónico —"iconic sign"<sup>61</sup>—, concepto que ha creado Peirce.) El signo lingüístico es *símbolo* e imitación sólo por medio de su significación inmanente (véase el Apéndice). Entre el signo sensible lingüístico (meramente convencional) y la cosa significada, media la significación inmanente (no meramente convencional sino mención in specie de la cosa). La frase que es representante de

<sup>61</sup>Charles Morris: "Signs, Language and Behavior", Glossary



otra no significa de este modo, y por eso puede decirse, en este sentido, que no es signo lingüístico.

Ahora bien, la posibilidad así testimoniada de pronunciar (o escribir) frases que no son tales, sino representantes de auténticas frases, permite poner en el ámbito de la comunicación *frases imaginarias*. Esto es, nos es dado pronunciar pseudofrases que representan a otras auténticas, pero irreales<sup>62</sup>.

La virtud de la pseudofrase es hacer presente una frase auténtica de otra circunstancia comunicativa (real o imaginaria). Comprender la frase representada (es decir, hacerse cargo de sus dimensiones semánticas) equivale a imaginar su situación comunicativa, a *imaginarla en su situación comunicativa*. En el ejemplo que antecede, la situación que hay que imaginar está determinada por la mención explícita del hablante y del oyente. Esta ubicación o determinación de la frase representada, como imaginaria, por medio del contexto que constituye la situación comunicativa actual, es, digámoslo así, su situación y condición naturales.

### b) *Literatura como lenguaje imaginario*

Lo asombroso, frente a esto, es la aparición de pseudofrases sin contexto ni situación concretos, es decir, de frases representadas imaginadas sin determinación externa de su situación comunicativa. *Tal es el fenómeno literario*<sup>63</sup>. Aceptar como lenguaje tales frases, atribuirles en

<sup>62</sup>El fenómeno de esta pseudofrase es diverso, por cierto, del fenómeno de la simple frase subordinada, para la que evidentemente no rige en general lo establecido aquí. Las frases-ejemplos, como las que aparecen en textos científicos sobre lenguaje, son, naturalmente, pseudofrases que significan icónicamente frases imaginarias.

No es lícito deducir que todas las frases escritas o grabadas sean pseudofrases, representantes de otras dichas auténticamente. Quien escribe produce signos gráficos para comunicarse mediante ellos y, obviamente, al hacerlo no *pronuncia* frases con el mismo fin. Quien graba en cinta magnética o similares un mensaje, pronuncia efectivamente, en algún sentido, "frases", pero lo que él pronuncia (estas "frases"), *hic et nunc*, no es evidentemente frase auténtica, signo sensible para un destinatario (ni es producido con esta conciencia) sino medio para producir signos sensibles. La "frase" dicha ante aparatos de reproducción no es un signo sensible sino un medio para producir el signo sensible; otra especie, pues, de pseudofrase, no reproductivo-representativa, sino productiva; esta pseudofrase no es signo intencional.

<sup>63</sup>*Fenómeno literario* es siempre en este estudio la esencia dada al lector en la lectura estética, en la obra como objeto artístico.

general sentido, es la convención fundamental de la literatura como experiencia humana.

Al leer un poema adecuadamente, no aprehendemos los signos gráficos como frases (de una misiva, por ejemplo), sino como pseudofrases, sin contexto ni situación concretos, que representan frases auténticas imaginarias. La "situación" de todo poema es sólo, simplemente, el ámbito del espíritu; su contexto es la implícita determinación de ser un poema (a veces explícita en el título o el anuncio). Nuestra lectura se realiza en el esfuerzo de comprensión de estas frases imaginarias que, en cuanto a su (ausente) predeterminación situacional, nadie dice a nadie en ningún lugar. Comprenderlas es, pues, imaginar su situación sin determinaciones auxiliares, es decir, desplegar la situación inmanente a la frase, proyectar la situación desde su medio, el productor desde su producto, el objeto desde su descripción.

Toda frase representada tiene como tal una situación imaginada, pero sólo la frase literaria tiene una situación imaginada sin determinaciones accesorias. Literatura es el puro desarrollo de la situación inmanente a la frase.

La situación concreta de la *lectura* literaria puede ser definida como una situación concreta de "lenguaje" o comunicativa en que sólo hay pseudofrases. ¿Es ésta una situación *comunicativa*? Lo es, pero no es una situación comunicativa *lingüística*. El lector no es destinatario de frases del autor sino de pseudofrases. Las frases auténticas imaginarias representadas por éstas no son, como frases auténticas, frases del autor, en el sentido de que no son productos sensibles de acción comunicativa suya (mal podría un ser real decir frases imaginarias). Lo que el autor nos comunica no es una determinada situación (situación comunicada) a través de signos lingüísticos reales, sino signos lingüísticos imaginarios a través de signos no lingüísticos. Es decir, que el autor no se comunica con nosotros *por medio* del lenguaje, sino que *nos comunica lenguaje*.



La relación del autor con su obra es, pues, aunque comparable, diversa de la relación del hablante con sus frases. La obra *no* es *síntoma lingüístico* del autor, como la frase del hablante. La obra *no "expresa"*, en este sentido, al autor. Por cierto que sí lo expresa o pone de manifiesto de otro modo, como en general el producto al hacedor.



Pero entre el autor y el lenguaje de la obra no hay relación de inmediatez, como entre el hablante y lo que dice.

Como lo comunicado es lenguaje (imaginario), la situación comunicativa lingüística, imaginaria, significado inmanente de tales frases, no incluye ni a autor ni a lector, es decir, es objeto trascendente para ambos. Apelación, expresión e indicación lingüísticas no tienen lugar en la comunicación literaria, que, como se mostró, no es lingüística. Pero, como funciones imaginarias del lenguaje comunicado, constituyen objeto de contemplación para el lector —y para el autor en cuanto lector.

En el hablar corriente, hay conciencia de las potencias semánticas inmanentes del signo, las cuales son usadas prácticamente, es decir, devienen subordinadas a la situación concreta. Si el uso de tales dimensiones internas es en extremo reflexivo, diremos que tal hablar es *retórico*. *Poético*, en cambio, no será *uso* alguno del lenguaje, sea reflexivo o espontáneo. El lenguaje es objeto de la poesía, o la poesía es el lenguaje mismo como objeto<sup>64</sup>. Lo que acabamos de afirmar es, sin embargo, equívoco e inexacto. Debemos decir: no hay *uso* poético del *discurso*. Todo discurso es *uso* del lenguaje (esto es, del saber la lengua y del saber usarla). El discurso, además, se usa prácticamente y tiene *funciones* (que hemos estudiado). Ahora bien, podemos hablar de un *uso poético* del lenguaje, pero no de un uso poético del discurso: pues el discurso mismo, si imaginario, es el uso poético del lenguaje y no es, a su vez, usado poéticamente, como si los fines poéticos estuvieran más allá del discurso. El discurso imaginario es la poesía misma. Y la poesía no es práctica sino teoría, visión. Se podría decir que la poesía tiene "funciones teóricas", pero esto sería tautología encubierta y sin valor: equivaldría a decir que poesía es poesía. Ciertamente, la poesía puede tener, por adición y externamente (no intrínsecamente), función práctica, fines no teóricos sino apelativos. En rigor, toda comunicación de poesía (declamación, impresión, etc.) es acto práctico.

No es lícito decir que haya una "función estética" del lenguaje, *como una cuarta función situada en el mismo plano de las tres estudiadas.* Sí puede decirse que la hay en otro sentido: el lenguaje (como capacidad del hombre) posibilita a éste para dar forma a la materia de

<sup>64</sup>J. P. Sartre admite esta conclusión (conquistándola sólo a medias filosóficamente en el despliegue del fenómeno) sólo para la poesía lírica, incluyendo a la novela y al teatro, junto al periodismo y otras formas de "littérature", entre los usos del lenguaje, con fines concretos. Su ensayo (*¿Qué es la literatura?*) es lo bastante laxo como para no poner en riesgo de quedar en descubierto ante sí misma a la vaguedad de concepción que posibilita tales confusiones.



interioridad, esto es, posibilita intuiciones, y así podría hablarse de una eventual función estética del lenguaje. Pero el discurso actual no tiene *función* estética: es, si imaginario y objeto de contemplación, *en sí el fenómeno estético*. En cambio, no cabe decir que el discurso *real* sea en sí su efecto práctico, ni la interioridad concreta que expresa, ni el objeto que indica. Tales relaciones externas del símbolo lingüístico son efectivamente *funciones*, respuestas a necesidades para cuya satisfacción la frase sirve.

Lo desarrollado pone en evidencia que la concepción de Croce de que poesía y habla corriente son esencialmente idénticas (como la intuición artística y la intuición vulgar, y con ello Estética y Lingüística), diferentes sólo "cuantitativamente", en riqueza, es insostenible. La frase corriente es real, la poética, imaginaria. La frase corriente pertenece a una situación concreta, de la cual hablante y oyente forman parte; y esta situación es el significado final de esta frase. La frase imaginaria, en cambio, significa *inmanentemente* su propia situación comunicativa, y ni autor ni lector forman parte de ella. Autor y lector pueden, pues, *contemplar* la situación significada y, lo que es lo mismo, la frase. La frase real y sus dimensiones semánticas, en cambio, no son posible objeto de contemplación para hablante y oyente. (Sólo les es posible contemplar, ulteriormente, una frase imaginaria que sea, en mayor o menor grado, réplica de la frase real ya pretérita. Esto es: recordar la situación.)

Queda explicada también así la (profunda) repulsión intelectual que sentimos ante giros como "El autor de esta novela dice en ella al lector...", "El poeta expresa con estas palabras de su obra su sentir..." (entendiendo que lo hace directa y lingüísticamente), "La obra como diálogo entre autor y lector", "La obra literaria es mensaje del autor" (entendiendo que es mensaje lingüístico y directo), etc., maneras de hablar que tomadas estrictamente falsifican la índole de la comunicación literaria.

La supervivencia de tales giros se funda en una confusión fácil por la seducción de las apariencias: la obra literaria *puede ser*, sin duda, "comunicación" (pero sólo en el sentido de objeto que es contenido de un acto comunicativo) de autor a lectores; en ella aparecen —también es indudable— como su material constitutivo, configuraciones que en un sentido obvio son lingüísticas; ergo (he aquí la conclusión errónea): la obra literaria es una comunicación lingüística, como otras. Se pasa por alto que el medio de la comunicación es pseudo-

lingüístico, y que el lenguaje de la obra no es realmente comunicativo sino objeto imaginario comunicado.

La obra literaria no es la comunicación sino lo comunicado. La comunicación es un hecho material práctico. La obra, un objeto imaginario. Carece de sentido la afirmación de que poesía es comunicación (real). Poesía es un objeto imaginario y, en consecuencia, un acto de conocimiento (en que el objeto imaginario se realiza): intuición. Imagen e intuición. Poesía es imagen que tiene la configuración del lenguaje y la estructura de la situación de comunicación lingüística, pero no es comunicación ni lenguaje reales. Ahora bien, otra cosa es que esta imagen pueda ser y a veces sea efectivamente comunicada; esto último es, como ha evidenciado Croce, un hecho práctico y no teórico. Precisamente, la distinción de frase auténtica imaginaria, frase auténtica real y frase real inauténtica, permite explicar adecuadamente con respecto a la poesía la afirmación de Croce, de que el arte es teoría, y su realización material (como comunicación efectiva), hecho práctico ajeno a la esfera estética. Será, eso sí, incompreensión fundamental dar a estas distinciones una significación *psicológica*, en el sentido de determinaciones empíricas del proceso creador del artista. Intuición y "extrinsecación" (Croce), esto es, realización de un ícono material de la intuición, no son dos etapas de la creación, sino dos planos de la actividad humana filosóficamente discernibles, y cuya efectiva relación temporal (precedencia, simultaneidad, alternación) es problema no filosófico sino empírico-psicológico, sobre el cual no tiene mucho sentido aventurar generalizaciones poco fundadas y es insensato pretender una determinación a priori.



La afirmación generalizada en la teoría de la literatura desde la asimilación de la obra de Ingarden, de que la obra literaria es una configuración de lenguaje o de frases ("Sprachwerk", "Satzgefüge", etc.)<sup>65</sup>, adquiere con las determinaciones precedentes un significado hondo y exacto, no realizado conceptualmente en los autores nombrados. El postulado metodológico (intuido ante el fenómeno por los investigadores empíricos) de que el autor no es parte de la obra ni ésta de aquél, de su mutua trascendencia, en que Ingarden y Kayser con

<sup>65</sup>Cf. Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*; G. Müller: *Über die Seinsweise von Dichtung*. Alfonso Reyes afirma igualmente: "El sustento de la poesía es el Logos, el lenguaje." (*La experiencia literaria*, p. 65).



razón insisten, queda igualmente ahora definitivamente demostrado al evidenciarse la no pertenencia del autor a la situación comunicativa de las frases imaginarias comunicadas que constituyen la obra. El autor, ser real, no forma ni puede formar parte de situaciones imaginarias. Entre autor y obra media el abismo que separa lo real de lo imaginario.

En consecuencia, el autor de narraciones literarias no es el narrador de tales narraciones; ni son los versos líricos frases que *dice* el poeta. Esto es: el poeta, en cuanto tal, no habla. Su escribir o recitar no es acción comunicativa *lingüística* sino producción de pseudofrases.

El hablante (lírico, narrativo, etc.) de las frases imaginarias es una entidad imaginaria como éstas, a saber, una dimensión inmanente de su significado, un término de su situación comunicativa inmanente. El hablante de las frases literarias es *lo expresado* (o revelado) inmanente a ellas; el destinatario, *lo apelado* inmanente; el objeto, *lo representado* inmanente. La ficción literaria no es, por lo tanto, sólo ficción de hechos referidos, sino ficción de una situación narrativa o, en general, comunicativa completa. No sólo el "mundo ficticio" de la obra literaria, ya tradicionalmente concebido como tal, ni sólo el mundo y el "narrador ficticio", que Kayser pone en evidencia estudiando la novela, ni sólo ambos más el "lector ficticio", que él mismo insinúa como necesariamente perteneciente a la obra<sup>66</sup>, sino todo esto más las frases ficticias, cuyo significado inmanente son los otros tres términos, constituyen el ser del objeto literario.

## Capítulo II

### CRITICA DE LA CONCEPCION VOSSLERIANA

Hemós apuntado en las páginas precedentes alguna correspondencia de nuestras determinaciones con ciertos conceptos de B. Croce. Podría aun sostenerse, en general, la posibilidad de decir con el lenguaje de la "Estética" algunas de nuestras conclusiones, por ejemplo utilizando el concepto croceano de idealidad y carácter teórico (no práctico) de la intuición pura. Por otra parte, hemos expuesto arriba la radical diferencia que nos separa de una idea todavía más fundamental en la concepción de Croce, la de la identidad, como intuición, del dicho del habla cotidiana y la obra poética, esto es, la identidad de obra poética y acto lingüístico. Todo lector tenaz de la "Estética como ciencia de la

<sup>66</sup>Véase Kayser: *Entstehung und Krise des modernen Romans*



expresión y lingüística general" sabe cuantas incongruencias y contradicciones va encontrando la renovada lectura, junto a tantas valiosísimas revelaciones —algunas de las cuales, por cierto (como, básicamente, los conceptos de intuición y expresión; la diversidad de expresión y extrinsecación, y la identidad de expresión e intuición), quedan a menudo incomprendidas.

La concepción de la poesía como *acto* "intuitivo-expresivo", es decir, "lingüístico" del poeta (acto que el lector reproduce utilizando el artefacto que la técnica de extrinsecación material del artista elabora con fines "prácticos" —el texto material en este caso), ha dominado en muchas de las visiones de Croce, y, de un modo total y extremo, en la concepción de poesía de Karl Vossler. La teoría de la poesía de la escuela estilística de Vossler tiene en este postulado croceano su principio fundamental.

a) *Estilística y Fenomenología (Notas para la historia de las teorías de la literatura en nuestro siglo)*

Los *Prolegomena* de las *Investigaciones Lógicas* de Husserl datan de 1900. Ese mismo año leyó Croce en la Academia Pontaniana de Nápoles lo fundamental de su *Estética*. Ambas obras han sido, en líneas separadas de acción, y, claro está, en magnitud diversa, determinantes para el curso del pensamiento en este siglo. Notoriamente, el influjo de Husserl ha sido mucho más extenso, abarcando finalmente todo el ámbito de las disciplinas filosóficas y humanísticas, mientras el influjo de la *Estética* de Croce se ha limitado casi a una corriente —importantísima— de la teoría y metodología literarias. "Fenomenología" en el amplio horizonte de la filosofía y las ciencias del espíritu, como "estilística" en el reducto de la filología, especialmente románica, han sido palabras dominantes en lo que va de la centuria.

El hecho notable es que la estilística de inspiración vossleriana quedó, por lo menos en su teoría y en su lenguaje, intocada en medio de la expansión de las revelaciones de Husserl. La crítica de Husserl al "psicologismo", fundamento de su filosofía y punto de partida del desarrollo histórico de la fenomenología, crítica que, naturalmente, atañe a la concepción de Vossler en su raíz, y debiera haber obligado a éste a una revisión fundamental, no sólo no tiene efectos perceptibles en sus primeras obras teóricas<sup>67</sup>, sino que no parece haber afectado en

<sup>67</sup>*Positivismo e Idealismo en la Lingüística*, 1904; *El lenguaje como creación y evolución*, 1905.

momento alguno de modo esencial a esta línea científica —hasta el presente, si consideramos auténticos continuadores de Vossler, como es lícito, principalmente a Leo Spitzer y Amado Alonso.

Esta parcial ceguera y este relativo hermetismo son comprensibles en atención a la magnitud de los descubrimientos propios de este método filológico, capaces, como se ha probado históricamente, de orientar y absorber el trabajo de generaciones de investigadores. El retorno al estudio de la obra literaria misma y de su lenguaje, que, en correspondencia con la acentuación croceana de la estricta individualidad de lo artístico y de su unidad de contenido y expresión, preside la investigación estilística, ha sido el vuelco metodológico básico de la ciencia de la literatura, vuelco que se generaliza en nuestros días en todo el ámbito filológico, más allá de cualquiera diferencia teórica especial. (La contribución fenomenológica en la ciencia de la literatura, como veremos, no ha hecho sino depurar esta orientación.)

La fenomenología, entretanto, no dejó de abrirse paso hasta la estética y la propia teoría de la literatura. A los trabajos estéticos de Moritz Geiger<sup>68</sup> se agrega, como ontología de la literatura, en 1931, *Das literarische Kunstwerk*, de Roman Ingarden. Con esta obra, la crítica husserliana del psicologismo se extiende expresamente al campo de la literatura. La objetividad de la obra literaria, su ser trascendente, su independencia óntica del autor y, en general, de las circunstancias de gestación, su esfera propia, en suma, se iluminan intensamente en este trabajo. Ingarden, discípulo de Husserl, como Geiger, intenta aquí centralmente una ontología no puramente fenomenológica de la literatura, y disiente de muchas afirmaciones de Husserl y otros fenomenólogos. Las determinaciones básicas, empero, fenomenológicas, reafirman la concepción husserliana de la trascendencia del objeto con respecto al acto psíquico en que se lo mienta, si bien Ingarden rechaza una concepción del objeto literario como *ideal*, concepción que correspondería a la de Husserl en las *Investigaciones Lógicas* y a la de algunos de sus seguidores. Los fines de la investigación de Roman Ingarden son puramente filosóficos, y la obra literaria es para él simplemente un objeto de investigación con ventajas metodológicas por su evidente pura intencionalidad. No ha dejado, sin embargo, de considerar investigaciones de estricta teoría de la literatura. Pero es notable que no haya en su obra, que abunda en referencias bibliográficas, mención de Vossler ni de Croce.

<sup>68</sup>Zugänge zur Ästhetik, 1928



Con todo, no parece justificado decir que la investigación de Ingarden haya *originado* una nueva corriente metodológica en la ciencia de la literatura. Por el contrario, su efecto en este campo ha de haber sido, en los primeros años siguientes a su aparición, insignificante, ya que en 1939 Günther Müller creía necesario hacer presentes a los investigadores de literatura algunos de los resultados, metodológicamente relevantes, de aquella investigación publicada ocho años antes<sup>69</sup>.

Ha sido, sin duda, reflexión inmediata y largamente acumulada en el seno de la investigación empírica, la fuente efectiva de nuevas tendencias metodológicas, cuya sistematización programática ha tenido lugar en las obras de W. Kayser y Wellek-Warren, ambas publicadas en 1948. Ahora bien, en ambas, la mención de la obra de Ingarden pone a ésta en sitio egregio. La referencia se encuentra en el párrafo o el capítulo en que se trata de la fundamentación filosófica o teórica del método propuesto<sup>70</sup>. Dos corrientes históricas de la investigación de la literatura, de igual sentido y relativamente independientes una de otra, han visto, pues, en la obra de Ingarden la conceptualización en alguna medida adecuada a la intuición de literatura que orienta sus esfuerzos.

Común a las obras de Kayser y Wellek-Warren, es, además, la exigencia del estudio (intrínseco) de la obra literaria individual en cuanto tal, como centro y fundamento de la ciencia de la literatura (exigencia que coincide con la posición de Croce, Vossler o Spitzer) . . . *¡unida a la crítica de la estilística de la Escuela de Munich!*

Esta crítica reposa en la concepción de la obra literaria como objetividad trascendente al creador, y, por lo tanto, puede fundamentarse teóricamente en las argumentaciones fenomenológicas contra el psicologismo. Aunque la palabra no ocurre en este lugar de los textos nombrados<sup>71</sup>, la esencia de la crítica es: la estilística vossleriana es (en el sentido de Husserl) "psicologista".

El nuevo método es, en una fórmula, estilística vossleriana plus fenomenología husserliana.

Resulta sugestivo considerar cómo tan sólo en las dos obras de 1948 se ha venido a consumir una posibilidad intelectual dada en las dos

<sup>69</sup>G. Müller: *Über die Seinsweise von Dichtung*.

<sup>70</sup>W. Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Introducción. Wellek-Warren: *Teoría literaria*, Cap. XII.

<sup>71</sup>Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Cap. IX, 5. Wellek-Warren: *Teoría literaria*, Cap. XIV.



obras de 1900. Dos líneas paralelas del desarrollo intelectual se han unido a medio siglo de camino<sup>72</sup>.

### b) *La concepción de Croce y Vossler*

Lo que sigue es una síntesis de la concepción de lenguaje y literatura de Croce, Vossler y su escuela. Sumo en esta imagen, necesariamente demasiado breve, ideas capitales de la *Estética* de Croce, *Positivismo e Idealismo en la Lingüística*, *El lenguaje como creación y evolución y Filosofía del lenguaje*, de Vossler, y los ensayos de Spitzer y Amado Alonso sobre el método estilístico, en una unidad interpretativa que se inicia con los términos propios de estos autores y luego se desarrolla con la terminología creada en estas páginas y la lengua común. Léase en busca de una visión (la de Croce y Vossler) profunda del lenguaje, pasando a través del fraseo inevitablemente impreciso aquí.

Lenguaje es, en la concepción de Croce-Vossler, afín a la de von Humboldt, acto, no producto, "energeia", no "ergon". Es *intuición*, como acto del espíritu subjetivo (Croce, *Estética*) que configura la (de otro modo inaprehensible) restante pasiva interioridad (el ser íntimo no espiritual-activo, las "sensaciones" de que habla Croce en la *Estética*) del individuo, sus "estados de alma" (Croce, *Breviario de estética*), y, *al hacerlo*, convierte a esta interioridad en objeto suyo, la hace aprehensible para sí mismo, y para todo espíritu, y la "expresa" (le da forma expresiva). "... las expresiones poéticas ... surgen siempre de una emoción experimentada, que sólo en la palabra se determina y reconoce a sí misma" (Croce: *La Poesía*, p. 19). Lenguaje es objetivación individual de lo individual. Tal es la intuición-expresión en el concepto croceano. Conocimiento de lo concreto<sup>73</sup>.

<sup>72</sup>Ciertamente que, en un sentido muy amplio, puede afirmarse que existe una cierta comunidad en la orientación metodológica de la fenomenología y de la estilística vossleriana: en ambos casos se prescribe desechar teorías y abstracciones tradicionales y entregarse al fenómeno inmediato; podría decirse que la estilística representa también un "retorno a las cosas mismas". Así comprendo la afirmación relativa a una comunidad de orientación de estas corrientes que hace H. Hatzfeld, desestimando la radical diversidad que hemos mostrado (*Bibliografía crítica de la nueva estilística*, p. 100). De paso, consignemos que, naturalmente, una "estilística fenomenológica" ya ha existido antes de las sumas teóricas de Kayser y Welck-Warren. Johannes Pfeiffer es ejemplo saliente de esa unión (*Umgang mit Dichtung*, 1934).

<sup>73</sup>La idea de la estricta individualidad de lo artístico trae, necesariamente, consigo, en la concepción de Croce, la afirmación de la imposibilidad de una ciencia generalizadora del arte (Poética). Sólo la historia es posible ciencia del arte. La esti-

La lengua común es para Vossler sólo el despojo muerto del acto, abstracciones inertes que los actos individuales absorben y dejan: el aspecto "letal" del lenguaje. Idéntica a la del lenguaje es para él la esencia de la poesía; su materia muerta es el género, las estructuras tradidas<sup>74</sup>. Es ésta una teoría romántica de la creación poética (lo que no implica, por cierto, descalificación alguna): el individuo histórico, siempre diferente, rompe el marco de las tradiciones de lengua y géneros; su alma no cabe en las formas legadas.

La literatura aparece, en esta concepción, en consecuencia, como una efusión o manifestación *lingüística* de la interioridad hic et nunc del poeta. Las características individuales de la forma lingüística (la intuición-expresión) parecen corresponder así necesariamente a las del alma del autor (lo expresado-intuido). El axioma vossleriano fundamental es: a toda particularidad lingüística corresponde una particularidad psíquica<sup>75</sup>. Comprender estéticamente (y estilísticamente) la obra literaria, es para Vossler comprender genético-causalmente la forma lingüística individual, como momento extremo final del espíritu individual originario<sup>76</sup>. La imagen de la obra poética surge de esta concepción como unidad espiritual de la forma lingüística y el alma del autor —no como un *producto* separado de ésta. Comprender, aprehender la obra es, entonces, revivir el alma histórica individual del autor a partir de la configuración lingüística individual. Se comprende la obra sólo desde el autor, *en* el autor, como *energeia* histórica. La obra poética en esta concepción, diría Ingarden, no es un objeto trascendente al autor. El estudio estético (estilístico) de la obra literaria debe, en consecuencia, según este método, entregar una profundizada imagen vivida del autor.

Estilística vossleriana es, podemos decir nosotros, *biografía*, limitada al documento lingüístico que sería el poema: biografía del ser

lingüística individualizante (idiográfica) surge así como única forma de la ciencia de la literatura: estudio de la obra concreta para describirla como individuo. Véase *Estética*, Cap. iv; *Breviario*, pp. 56, sgs.

<sup>74</sup>Véase la crítica de Vossler a la métrica "positivista" en *Positivismo e Idealismo en la Lingüística*.

<sup>75</sup>Cf. Amado Alonso, *Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística*.

<sup>76</sup>No se trata de una "genética larvada", como afirman Wellek y Warren (p. 316), sino totalmente declarada, ya en *Positivismo e Idealismo en la Lingüística* (1904) y *El lenguaje como creación y evolución* (1905). Cf. pp. 48-49, 55, 56, 98, 123, 127 de la edición española conjunta de ambas obras.



lingüísticamente revelado<sup>77</sup>. El creador, se presupone, ha de estar presente en sus frases, puesto *lingüísticamente* de manifiesto. Poesía sería inmediata objetivación comunicativa por medio de signos lingüísticos: "expresión".

Debemos recordar, con el fin de aclarar posibles confusiones, que para Croce la expresión no es, por cierto, intrínsecamente *exteriorización*. Esta última es acción práctica comunicativa, aquélla, pura "teoría", visión, conocimiento. Pero la expresión es conocimiento *esencialmente* comunicable, ya que es conocimiento por y en la expresión, por y en la forma lingüística. Poesía es, en consecuencia, para esta concepción, *virtual* comunicación lingüística; y sólo así puede comprenderse, por lo demás, que sea declarada esencialmente idéntica al habla corriente<sup>78</sup>.

(¿No es esta visión del lenguaje, que Croce y Vossler nos dan, iluminación liberadora y profunda de la *vida* del espíritu? Por ella quedan esclarecidas dimensiones primordiales del fenómeno lingüístico y literario —y con ello del fenómeno *humano*. ¿No es, ante esta intuición, errática ceguera reparar sólo en las frecuentes contradicciones e inexactitudes formales, que meros (si bien no fáciles) ajustes terminológicos y definitorios pueden superar? Hacemos justicia a aquellas obras si las leemos con el aliento generoso que las inspira y no con entrecortada atención de inoportuna exigencia formal. Una crítica de Vossler ajena al entusiasmo de aquellos descubrimientos está privada de lo esencial.)

### c) La errónea ontología inherente a esta concepción

Es evidente que estrictamente tal objetivación de interioridad, cual Vossler concibe (conceptualmente) habla y poesía, no sería comunicativa, compartible<sup>79</sup>. ¿Cómo podría reproducir el lector el estado de alma "individual" del autor? Lo individual es por definición irreproducible; sólo lo general, intersubjetivo, común, puede ser pensado

<sup>77</sup>Puede sorprender que llamemos "biográfico" a este método estilístico, ya que sus sustentadores han criticado justamente el método biográfico tradicional. Se justifica esta denominación, sin embargo, plenamente, como se verá en el desarrollo. Ha de entenderse aquí "biografía" como estudio de la vida *espiritual* de los creadores.

<sup>78</sup>La íntima relación de la estilística vossleriana y la estética de Croce es evidente. Cierta incompreensión de esta última hace tal vez pensar lo contrario a Wellek y Warren (Cf. *Teoría literaria*, p. 316).

<sup>79</sup>Cf. Wellek-Warren, *Teoría literaria*, Cap. xvii, "Géneros literarios".



como compartido. El estado de alma es comunicable sólo "in specie", sólo en sus estructuras y carácter generales<sup>80</sup>.

Además ¿cómo podría ser *significado* tal estado interior con formas esencialmente individuales, siendo toda comunicación y todo signo necesariamente "trascendental", siendo toda comprensión de signos comprensión de relaciones, estructuras, generalidades: reconocimiento?

Lengua y géneros, estructuras comunitarias, son el medio necesario de toda comunicación (ya sean estructuras tradidas o creadas en el mismo acto comunicativo). El propio Amado Alonso<sup>81</sup> señala que esta desestimación vossleriana de la naturaleza objetiva del lenguaje es defecto fundamental de su teoría —defecto que, según él, debe superarse complementando la concepción con la teoría del espíritu objetivo y objetivado (Hegel, Hartmann).

Pero, como se ha evidenciado, no es posible conciliar lógicamente la teoría de Croce y Vossler con el reconocimiento del carácter estructural y no subjetivo de *signo* y *significado* (palabras no casualmente ausentes en sus disquisiciones fundamentales). Es necesario rechazar aquella idea de la inmediatez y absoluta individualidad de la expresión. La expresión sólo *es* como configuración constituida por formas significativas comunitarias: palabras, estructuras sintácticas, modos o tipos de discurso, "formas simples"<sup>82</sup>, géneros. La innovación lingüística es una *forma* nueva creada, que sólo es y es comprendida si la aprehendemos como estructura, como otra *generalidad* propuesta —cuya difusión, es decir, reiteración, o falta de uso es destino histórico ulterior. No cabe, en consecuencia, comprender la evolución de la lengua como dialéctica de lo individual y lo general, porque no hay tal "individualidad" en la creación lingüística. Lo que hay es dialéctica de normas tradidas de la comunidad y normas nuevas propuestas por individuos creadores, que aquélla acepta o desestima, y en grado vario.

Entre la interioridad concreta del autor y su obra, median esferas esenciales que la teoría criticada deja en sombra. La lengua común y los géneros, tradidos o potenciales, no son materia muerta que la intui-

<sup>80</sup>Que sólo es posible comunicar generalidades, abstracciones, de mayor o menor grado, se deduce analíticamente de la intransferibilidad necesaria de la experiencia individual en cuanto tal: el individuo no es reproductible, y este individuo que es la vivencia, la experiencia interior, es subjetivo, no intersubjetivo u objetivo; no es un "esto-ahí" público —si hay tal; luego, no es una posible posesión común. Otro individuo, eso sí, puede tener sus mismos atributos, es decir, reproducir determinadas cualidades abstraídas o generales.

<sup>81</sup>Cf. A. Alonso: Prólogo a *Filosofía del Lenguaje*, de Vossler.

<sup>82</sup>Véase: Jolles, André: *Einfache Formen*.

ción ha de refundir; son, podría decirse metafóricamente, el esqueleto que sujeta el ser de la obra, o más aún: las formas que le dan existencia como *objeto, las condiciones de la posibilidad de la experiencia literaria*. Como “estética y lógica trascendentales” de la experiencia literaria han de ser concebidas renovadamente Gramática, Retórica y Poética. Es sentido esencial de nuestro trabajo precisamente determinar estructuras generales necesarias de toda obra poética. Con ellas ponemos también en evidencia que la obra poética no puede ser considerada como absolutamente individual ni esencialmente ajena a géneros o clases. La obra no es algo así como un florecimiento de la vida en configuraciones únicas y sin precedentes, ajenas a órdenes genéricos. Por el contrario, toda poesía tiene estructuras esenciales predeterminadas como condición de su ser —gramaticales, retóricas, estilísticas, poéticas. Lo genérico no hace que el discurso imaginario sea poéticamente *valioso*, pero posibilita que *sea* simplemente, lo que es, en un sentido comprensible, previo a su ser “poético” y condición de esta posibilidad. Por eso podemos decir que la creación tiene que ser “primero” (por cierto, no temporal sino estructuralmente) discurso genéricamente determinado, para poder ser, como ulterior superación de la mera generalidad, poesía.

El método nuevo en la ciencia de la literatura (que emerge paralelamente en el ámbito anglosajón —véase Wellek y Warren—, germánico —véase Kayser, Staiger—, e hispánico —Dámaso Alonso<sup>83</sup>) pone de nuevo en circulación los nombres de Retórica y Poética. Una teoría de los géneros es el centro del programa de Kayser. J. P. Sartre (formado bajo el influjo de Husserl) también nos habla por ejemplo del “*eidós*” *prosa*<sup>84</sup>. Staiger desarrolla una fenomenología de lo lírico, épico y dra-

<sup>83</sup>Es preciso subrayar esto, porque el nombre común de “estilística” en el uso castellano actual sugiere una identidad metodológica no existente, pese a lo mucho que tienen en común, entre Dámaso Alonso y la escuela de Vossler. La adhesión de Dámaso Alonso a la obra de Wellek-Warren (*Prólogo español*) en la cual cree ver explícitos sus postulados metodológicos, su concepción del poema como “cosmos”, como ser en sí, objetivo, su práctica interpretativa, en fin, comprueban este aserto. Sus estudios acerca de la poesía gongorina, en particular, evidencian la relevancia de las formas tradicionales en la objetividad de la obra. No cabe duda que D. Alonso acentúa también como Vossler la individualidad y unicidad del poema. La tarea de la estilística es definida por él como determinación en cada poema de los vínculos cada vez individuales de significante y significado, o bien, como descubrimiento de la ley (única) del cosmos poético que es cada obra. En ambos casos, empero, se prescinde de una consideración *esencial* del autor, pues el “significado” es para D. Alonso la reacción comprensiva del oyente o lector al signo sensible.

<sup>84</sup>Sartre: *¿Qué es la literatura?*, I, Notas.



mático<sup>85</sup>. La tendencia de todos ellos es redescubrir o descubrir las esencias generales, el espíritu objetivo, que determinan la creación poética. Tal investigación puede tomar dos direcciones básicas: concebir y buscar lo genérico como formas intemporales y modos fundamentales de lo humano (Ortega en *Meditaciones del Quijote*, Kayser, Staiger), lo cual involucra en general una aproximación fenomenológica y conduce a una antropología filosófica; o concebir el género como creación histórico-cultural tradida, e investigar empíricamente sus formas y evolución históricas, lo cual puede orientarse hacia una antropología cultural.

#### d) *Diversidad de autor real y hablante ficticio*

La ilusión de que poesía sea expresión lingüística e inmediata del individuo autor, puede permanecer incólume preferentemente ante la lírica, que tiene a menudo formas análogas al hablar corriente, presencia intensa del yo hablante y vibración afectiva elemental. Pero ya la narración que incluya diálogos pone en evidencia la inadecuación de la concepción vossleriana. Las frases de los personajes, evidentemente, no pueden ser en modo alguno consideradas como expresión lingüística directa del autor, sino justamente de aquéllos. De tales frases no podemos decir que a sus particularidades deban corresponder particularidades psíquicas del autor, sino de los personajes. ¿Y si toda la obra o la mayor parte no es más que el hablar de un personaje —como ocurre a menudo en las “narraciones enmarcadas” y otras? ¿Son tales obras a priori “inexpresivas”, no poéticas, ya que está excluida en ellas la necesidad de la postulada correspondencia de la forma lingüística y el alma del autor? ¿Carecen de “estilo” estas obras con ostensible narrador ficticio?

Sería absurdo considerar tales obras como “excepciones” o como pertenecientes a otra clase de literatura, a una poesía de naturaleza esencialmente diversa. Nada hay en la experiencia de unas y otras obras que pudiese justificar tal separación. Sólo cabe hacerse cargo de la evidencia —en un caso más fácil que en el otro— de que toda poesía comporta su hablante ficticio y *no* es discurso del autor.

La confusión de ambos planos (real del autor y ficticio del hablante) es muy probable en obras cuyo intuido hablante ficticio es semejante a nuestra imagen del autor; y esto ocurre en buena parte de la

<sup>85</sup>Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*



literatura, porque nuestra imagen de los autores es necesariamente pobre y *tendemos a derivarla de sus hablantes ficticios*. La imagen del autor así obtenida no es crítica, pues yace en la naturaleza de la poesía la posibilidad, de hecho a menudo aprovechada, de crear hablantes ficticios no semejantes al autor. En los escritores parodísticos e irónicos, esta posibilidad de crear un hablante ficticio ajeno y aun adverso al ser íntimo del autor, se hace efectiva a veces ostensiblemente. (Thomas Mann ha protestado en las *Betrachtungen eines Unpolitischen* contra la interpretación de *La muerte en Venecia* como expresión de su actitud ante el mundo: su arte —ha dicho— es parodia e ironía.) No debe malentenderse, empero, esta diferencia de obras parodístico-irónicas y obras que no son tales (al menos tan notoriamente) como si aquéllas tuviesen hablante ficticio y éstas no. Hablante ficticio es necesario elemento de toda literatura (poesía). En algunos casos, hay similitud o correspondencia entre hablante ficticio y autor, como entre éste y algún personaje, pero tal hecho sólo puede ser comprobado con documentos no poéticos. La biografía psicológica y espiritual de un autor, que intente basarse en la obra poética suya, no puede recurrir a ésta como documento lingüístico expresivo. El axioma vossleriano fundamental de la necesaria correspondencia de particularidades lingüísticas de la obra y psíquicas del autor, *no* es adecuado a la naturaleza del documento biográfico y expresivo que es la literatura.

e) *Verdad y sinceridad. Géneros no poéticos*

Como se mostró antes, la propia comunicación lingüística no puede ser concebida adecuadamente como efusión inmediata de lo individual, como expresión directa de la interioridad concreta. Median las esferas semánticas generales. Ellas posibilitan toda clase de insinceridad, pues el hablante tiene conciencia de ellas al utilizarlas para objetivar sus estados, y puede, en consecuencia, utilizarlas para objetivar estados que no existen en él (o como suyos), es decir, para fingir. Lo que la *verdad* es en la dimensión semántica representativa, es la *sinceridad* en la dimensión semántica expresiva: una adecuación de estructuras generales inmanentes del signo a estructuras generales de la cosa (de diverso modo) significada.

Se desprende de lo dicho que también en el habla corriente hay algo así como un hablante ficticio, inmanente al signo, que objetiva el *carácter* de nuestra intransferible mismidad. También esto muestra la inexactitud de la teoría de Croce y Vossler, no sólo en el ámbito poético, sino igualmente en el ámbito del habla corriente. Pero, a la

vez, parece contradecir nuestra afirmación de la radical diversidad de habla y poesía.

No hay, empero, tal contradicción. El hablante inmanente, esto es, lo expresado inmanente del acto comunicativo lingüístico auténtico y serio<sup>86</sup> tiene por sentido y naturaleza ser medio para la expresión del hablante efectivo; está subordinado a él. El hablante efectivo (real o ficticio), al comunicarse (en la realidad de nuestro mundo o en el mundo literario de los personajes) *se compromete* a este hablante inmanente. Lo dicho por alguien es, pues, sincero o no, documento de su ser y actuar en cuanto que acto realizado *como* acto lingüístico, *como* manifestación comunicativo-lingüística de su ser. Usando un giro ilustrativo diríamos: lo así dicho va *en serio*. Si hablamos *en juego* (irónico o no) no nos comunicamos lingüísticamente, comunicamos *lenguaje*, hacemos (la palabra tomada sin connotación valorativa) literatura.

El hablante inmanente de los géneros oratorios, históricos, científicos, filosóficos, ensayísticos, epistolares, está subordinado al autor, y éste comprometido a aquél, pues el autor de tales obras *comunica lingüísticamente* sus opiniones, deseos, descubrimientos, reflexiones, recuerdos, etc. Las frases de tales textos son auténticas y reales, frases reales del autor<sup>87</sup>. Estas frases pueden ser, con buen sentido, enjuiciadas en su verdad o falsedad, como en su sinceridad o deshonestidad: son reales. De los oradores, ensayistas, periodistas, etc., en cuanto tales, puede decirse estrictamente que a veces usan máscaras literarias, hablantes ficticios de simulación. (No tiene sentido *estricto* decir lo mismo de un poeta en cuanto tal.) Tales géneros no son poéticos, no son estrictamente literarios. Entre ellos y la poesía, media la diversidad de lo real y lo imaginario.

#### f) Naturaleza del documento poético

La concepción de Croce y Vossler encubre la esfera de lo general en el habla cotidiana, y, además, ignora el abismo que separa habla de poesía. Se desconoce así la esencia misma de la poesía, cuya posibilidad de ser objeto, de ser simplemente, está condicionada por un *artificio* fundamental: la frase imaginaria, la frase sin cuerpo sensible y sin ubicación real de frase, que la pseudofrase comunica, objetiva.

<sup>86</sup>Es imprescindible presuponer esto, como Husserl, en su Investigación Primera, nos advierte, para posibilitar el análisis.

<sup>87</sup>O pseudofrases que representan frases reales auténticas del autor.



La creación poética no es expresión lingüística del autor. Al margen de toda efusión y espontaneidad comunicativa<sup>88</sup>, el poeta crea un objeto imaginario mediante elementos y estructuras comunitarias, objetivas, generales; entre ellas como fundamental, la convención de aprehender como dotadas de sentido frases imaginarias significadas icónicamente por pseudofrases: esta convención y este artificio son la regla primera del juego culto de la poesía —un juego subordinado después a los modos más altos de la existencia humana.

Un análisis estilístico de poesía estrictamente en el sentido de la teoría vossleriana, debe entregarnos una imagen del *hablante ficticio*. Si ésta es adecuada al autor o no, *no puede ser decidido estilísticamente*, es decir, estudiando el lenguaje de la obra como comunicación y expresión lingüísticas de un hablante, pues tal hablante no es el autor. La exacta adecuación de la imagen estilísticamente lograda a la imagen que proviene de documentos biográficos es, en consecuencia, una posibilidad entre otras, no una necesidad que pueda postularse axiomáticamente. La obra literaria es *expresión* y documento biográfico del autor *sólo como un todo hecho de lenguaje imaginario*, producido por él dentro de una tradición literaria determinada.

Estilística vossleriana sólo es efectivamente el método que quiere ser —encuentro del espíritu del autor desde su lenguaje— es decir, biografía legítimamente documentada en la expresión lingüística, cuando se aplica a obras no poéticas. Recordemos que un estudio clásico y ejemplar de Vossler (en el cual éste ejemplifica su método) ha sido justamente el de la *Vita* de B. Cellini —autobiografía, y de un hombre ajeno a la tradición literaria.



El reconocimiento de la recíproca trascendencia y diversidad radical de autor y obra poética, que hemos fundamentado, no debe interpretarse como el auspicio de una ciencia de la literatura que se *limite* exclusivamente al estudio del cosmos de la obra individual. Biografía como teoría de vidas individuales y antropología como teoría del hombre, no pueden desaparecer del horizonte de la ciencia de la poesía. Pero justamente se posibilita esto, el estudio del hombre como ser que hace poesía y de determinados hombres como poetas, reconociendo

<sup>88</sup>Esto no es una determinación *psicológica*. Hay poetas "espontáneos" y poetas "cerebrales" como hecho empírico. Lo dicho es determinación de la *esencia* de la poesía.



do primero qué es poesía y en qué relación está necesariamente con poeta y lector. (¿No estamos acaso más cerca de la comprensión del fenómeno humano justamente cuando nos hacemos cargo de la posibilidad del hombre como poeta de producir discursos imaginarios y con ellos "expresarse" de un modo diverso del lingüístico y, sin embargo, actualizando precisamente toda la potencia teórico-intuitiva del lenguaje? El discurso real práctico inhibe esta potencia cognoscitiva.) La tarea primera es, por eso, junto a la teoría general del objeto, la interpretación de la obra literaria individual como producto y cosmos. Sólo tales estudios y la teoría que conlleven permitirán el acceso, por la vertiente poética del ser, a la naturaleza de determinados individuos históricos y del hombre en general.



El estudio intrínseco de las obras poéticas individuales, iniciado por la estilística, ha conducido a los investigadores a una intuición más y más clara de la naturaleza del objeto literario, intuición a la cual la obra de Ingarden ha dado una primera ordenación conceptual. La noción de la objetividad de la poesía y su independencia del autor, sin embargo, no ha sido desarrollada teóricamente de un modo adecuado, pese a los avances que Ingarden, G. Müller, Kayser o Wellek-Warren han aportado. Fundamental tal noción ha sido el tema de este estudio. Es visible que la dificultad teórica esencial ha sido hasta aquí el presupuesto de que el *mundo* de la obra es *imaginario*, pero las *frases* que lo significan, *reales*. Tal concepción errónea impedía ordenar lógicamente la intuición de los estratos fenoménicos de la obra (de los cuales sólo el "mundo" era objeto de un concepto nítido). La frase narrativa, concebida como real, quedaba reducida a la comunicación de mundo. "Pedro salió aquella mañana . . .", como frase de obra literaria, cabía en la teoría sólo como comunicación real (del *autor*, necesariamente) de que (hecho imaginario) Pedro salió aquella mañana . . .; y así teníamos al autor concebido como un mentiroso<sup>89</sup>. La

<sup>89</sup>Esta consecuencia errónea, a la que llegó, entre otros, Hume, se impone con necesidad si se acepta la falsa premisa de que las afirmaciones que constituyen la obra son afirmaciones del autor como hablante, junto a la aceptación de las verdades de que el hecho referido es ficticio y de que el autor no puede ignorar su calidad de tal. Un tal hablante, en efecto, implícitamente mentiría, ya que al predicar algo de sus individualizados objetos ficticios, daría implícitamente por presupuesta su existencia. (Sobre esta implicación existencial de tal predicación, véase Husserl, Quinta Investigación, § 35.) Estas frases acerca de nada que se atribuyen al autor

comunicación del autor es, en cambio, como vimos: "Pedro salió aquella mañana . . ." como *frase imaginaria*, lo cual implica tres estratos y no sólo uno, el hecho. La frase imaginaria con su circunstancia (o situación comunicativa) inmanente completa, es el objeto de la contemplación estética de poesía. La teoría adecuada presupone, pues, descubrir el fenómeno de los signos icónicos pseudolingüísticos que comunican y objetivan frases imaginarias.

g) *Explicaciones relativas a esta crítica de la estilística vossleriana*

Como demuestran los ejemplos de giros corrientes acerca de poesía (el poeta "nos dice en sus versos", nos expresa en ellos "sus sentimientos", etc.), la errónea visión de poesía como hablar *real*, que preside la concepción vossleriana, tiene la apariencia de lo evidente. Valiosas teorías de lo poético, de gran riqueza intuitiva, fracasan por tal indiscriminación en el plano del riguroso ordenamiento conceptual, y dan lugar a determinaciones más o menos complicadas, pero en esencia semejantes a ésta, que sólo es válida si se la toma muy vagamente, y absurda en cuanto se la aprieta considerándola como lenguaje propio, no semi-alegórico.

Hemos formulado nuestra caracterización crítica de tales teorías diciendo que en ellas la poesía es vista como acto lingüístico inmediato

como hablante, lo caracterizarían, por lo tanto, como un sujeto que dice (implícitamente) falsedades a sabiendas —lo que, de hecho, es o un juego diferente de la literatura o un intento de engaño carente de sentido, pues el *lector*, a su vez, no sólo puede, sino que debe saber que lo referido en la obra poética es ficticio; debe saberlo, comprenderlo como tal, por necesidad constitucional de la experiencia literaria (como mostramos en la Parte Primera). Igualmente erróneo es, como lo intenté en mi tesis doctoral, buscar solución a este problema declarando que las frases literarias son frases reales del autor, pero que no son ni verdaderas ni falsas, sino de otra naturaleza lógica, no apofántica. Aserciones son evidentemente en su esencia misma intrínsecamente verdaderas o falsas, o sin sentido, como señala B. Russell (*An Inquiry into meaning and truth*). Alfonso Reyes define también erróneamente literatura como "mentira práctica" o "verdad sospechosa" (*La experiencia literaria*). Sólo la realización de las frases del poema en otro plano, esto es, su trasmutación en frases no poéticas, en otras frases, las hace verdaderas o falsas o sin sentido, con respecto a individualidades del mundo.

El problema de la veracidad y verdad o falsedad de las frases literarias, ha sido objeto de algunos simposios de la Aristotelian Society, en los cuales ha faltado una solución aceptable, porque no se ha dejado de considerar estas frases como reales y como frases del autor. (No cabe en este lugar reproducir la detenida crítica de estos "papers" que he hecho en mi tesis doctoral.)



del poeta, como un discurso real que él, ser real, dice. El poeta es concebido, en su ser-poeta, como hablante.

Esta errónea visión de una presunta inmediatez que uniría la psique creadora y las palabras de su obra, deriva hacia una *psicología de la creación* que está sólo aparentemente fundada a priori en presunta evidencia de la naturaleza del fenómeno poético (de la cual, como hemos visto, no puede ser auténticamente deducida), y que, en rigor, carece de la necesaria fundamentación *empírica*, la única que podría legitimarla.

Si el poeta en su ser-poeta es un hablante y su poesía es algo que él dice, exactamente como un hablante cualquiera produce su discurso, entonces, ha de ser triste su estado anímico al crear (o en general su carácter y personalidad) si el poema expresa tristeza, violento, si violencia, furioso, si furor, apático, si apatía, loco, si locura, etc. O insincero. La naturaleza del discurso *real* nos pone necesariamente ante esta alternativa de interpretación psicológico-genética. Es evidente para la reflexión que la poesía *no* es producto de esta índole y que, en consecuencia, no nos pone ante tal alternativa.

No es raro, sin embargo, encontrar implícita y aun explícita tal concepción psicológica de la creación poética, que conduce a veces a imágenes biográfico-críticas de los autores totalmente erróneas, productos de esta inadecuada comprensión de la necesaria relación causal que media entre el poeta y su poesía. Así Hans Jeschke, para citar un caso relativo a la literatura española, en su, por lo demás, excelente estudio sobre la generación del 98, determina por los rasgos distintivos del lenguaje básico de sus novelas (del hablar del narrador imaginario, diríamos nosotros), vosslerianamente, la actitud anímica de los integrantes de la generación. Baroja, Azorín, Valle Inclán, etc., resultan vistos (entre otras determinaciones que parecen más o menos ajustadas —lo que es natural, pues la coincidencia en el carácter de autor y hablante ficticio no sólo es posible sino probable) como "abúlicos". Por insuficientes que sean las palabras de que disponemos para definir caracteres, es notorio que no puede hablarse de abulia para caracterizar a autores de una tenacidad productiva excepcional. Por cierto, son sus personajes, y con ellos sus hablantes imaginarios básicos, con los cuales simbolizan un estado del alma española, a menudo, en la época primera que Jeschke estudia, abúlicos, y, sin duda, ha de vivir en estos autores, como faceta más o menos imaginaria o transitoria de su personalidad, la actitud abúlica. En el discurso de sus hablantes imaginarios,



en cambio, es abulia *estilo*<sup>90</sup>. Estos hablantes tienen carácter intenso, y así valor estético, por estilización, por acentuación de algunas de las múltiples posibilidades de ser de los autores, y de todo hombre.

Entre el poeta y el discurso poético, median, como necesaria y esencial *posibilidad*, distanciamientos de ironía y estilización, de composición, de tradición literaria, modelos, etc., distanciamientos que precisamente están posibilitados *en grado mayor* por la radical distancia óptica del discurso imaginario, por su no ser discurso del poeta.

Otro ejemplo notorio de esta inadecuada visión de la poesía, lo tenemos en el estudio de Amado Alonso de *Lo Fatal* de Rubén Darío. Cada momento poético parece a A. Alonso, vosslerianamente, el producto inmediato de una conmoción íntima del poeta en el momento de escribir (casualmente, habría que decir, en versos precisos de estructurada secuencia). A. Alonso da como presuntas evidencias del análisis del poema hipótesis psicológico-biográficas infundadas. Indiferente es aquí si son plausibles o no. El hecho es que no pueden fundamentarse en el estudio del poema. Sólo otros documentos biográficos pueden darles base científica. Una afirmación biográfica de esta naturaleza —sobre las experiencias de Darío *al escribir* este poema— puede ser verdadera o falsa, pero, si es deducida del poema, es *infundada*, imprecendente. Más aún, está *mal* fundada. Es, *como conclusión sacada del estudio del poema*, una conclusión errónea. Hay que desestimar estas miniaturas biográficas ad hoc —¡a menos que se las use con plena ironía al modo de símiles explicativos del sentido del poema!

No puede deducirse de lo que decimos que nosotros pretendamos evidenciar como imposible por la naturaleza de la poesía un acto de creación poética en que efectivamente el poeta vive los sentimientos que el poema expresa y piensa sus palabras como real alocución (a todos, por ejemplo). Ni puede decirse que esté implicada en nuestra crítica la afirmación de que la gestación poética sea un proceso de fría elaboración intelectual. *Precisamente queremos mostrar que la naturaleza del fenómeno poético no permite deducir de su visión afirmaciones sobre la psicología de la creación*<sup>91</sup>. Vossler cree justamente lo contrario y pasa inmediatamente del análisis de la poesía a la caracterización psíquica del autor, dando a la poesía a priori un valor docu-

<sup>90</sup>En general, el hablante básico es el centro del estilo, concebido éste como manera de visión y presentación concretizada en la obra.

<sup>91</sup>De la visión del poema-producto como fenómeno poético no puede deducirse ni que el poema no pueda ser producto de espontaneidad subconsciente, ni que no pueda ser producto de calculada fabricación o de azares mecánicos.

mental que, a priori, no tiene. Qué relación genético-causal exista entre poeta y poesía es un problema ajeno a la Estética como disciplina filosófica, necesariamente ajeno a toda determinación fenomenológica y apriorística. El postulado vossleriano carece de evidencia y es, en su proyección heurística, peligroso. Pero, sobre todo, falsifica la visión del hecho poético.

(Una recaída en el psicologismo vossleriano, a veces en sus propios términos, se da en la obra de Carlos Bousoño —y, como en los casos anteriores, no anula las excelencias de los restantes aspectos de su trabajo.)



El autor para crear, como el lector para contemplar con plenitud, pueden proyectarse empáticamente (“introsentirse”) en personajes y discursos, “sentir”, vivir la vida de estos seres imaginarios. Esto es para la plena contemplación estética del lector, en rigor, necesario. Así surge la *expresión* del discurso imaginario, que es vivencia, del lector, de lo dicho como dicho por él. Pero se trata de *préstamos contemplativos*, no de identidad de autor o lector con el hablante imaginario. Por el contrario: el préstamo y la entrega son posibles, como dijimos, porque se sabe al discurso como imaginario, sin implicaciones práctico-vitales.

La confusión del contenido objetivo de la obra poética con estados de la psique del autor, es clara en dos de las obras teóricas relevantes de la estilística vossleriana: la *Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística*, de Amado Alonso, y *Lingüística e historia literaria*, de Leo Spitzer. A. Alonso pretende, como Vossler, que el fin y la consumación de la interpretación del poema ha de ser que el lector reproduzca su gestación en el alma del poeta. Y, tal si fuese lo mismo, esta interpretación es definida como la búsqueda de la postulada íntima correspondencia de lenguaje y total estético de la obra. (D. Alonso, en cambio, ha distinguido nítidamente las esferas, pues concibe la estilística como estudio del “cosmos” del poema, y no confunde en sus límites la biografía anímica del autor.)



La visión corriente, deformada por imágenes hiperbólicas convencionales, llega a concebir poesía como “efusión del alma” o fluir del alma, lo que es, más que pensamiento erróneo, imagen fantástica y ale-



goría inexacta. Hemos visto que ni siquiera el hablar real tolera tal comprensión. (Recuérdese el dístico de Schiller *Sprache* (1796): "Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen! *Spricht* die Seele, so spricht ach! schon die *Seele* nicht mehr." Cuando *habla* el alma, ya no habla ay! el *alma*.) No hay posible trasunto inmediato de interioridad. Estas imágenes son mera *expresión de la impresión* que puede causar poesía; no son auténticas concepciones de sentido teórico.

En la concepción psicologista de Vossler, surge la psique del autor como substancia del poema. Se desconoce que ya en el hablar real la "interioridad expresada" es algo *objetivo, perceptible* para el oyente, no un ser inaccesible y recluso al cual los signos meramente apuntarían. Y esto quiere decir que la interioridad expresada en el hablar real no es la psique del hablante, si bien la representa y alude a ella. Lo expresado es un matiz común de subjetividad intersubjetiva. (Husserl comprende esta objetivación como reproducción por el oyente del estado del hablante —en sus rasgos esenciales.)

En poesía, no hay siquiera esta subordinación representativa de lo expresado-objetivo (el *fenómeno* de la expresión) a la psique real del autor, pues no existe en este caso la situación concreta en que éste sea hablante y se comprometa a palabras propias. El poeta "simboliza" interioridad, la imita trabajando con un material (el lenguaje imaginario) que ya es en sí símbolo de interioridad. Utilizando el discurso como símbolo triséptico, el poeta crea nuevos símbolos complejos, en que nacen como objeto "interioridades" acaso hasta entonces nunca ocurridas a nadie<sup>92</sup>.

\*

El discurso real de una persona es un documento, de naturaleza bien determinada, para la biografía de su productor. Tal documento, como todos, exige una crítica adecuada y específica: nos preguntaremos, para utilizarlo científicamente, por su sinceridad, por su verdad, por sus efectos prácticos. Estas preguntas corresponden a este plano del hacer humano y a este tipo de producto. Ellas determinan la esfera en que tal documento nos ilumina el ser de su productor.

El poema es otro tipo de producto, y sus relaciones con su productor

<sup>92</sup>Es posible así interpretar desde nuestra perspectiva las siguientes palabras de Alfonso Reyes: "El poeta no debe confiarse demasiado en la poesía como estado de alma y, en cambio, debe insistir mucho en la poesía como efecto de la palabra." (*La experiencia literaria*, p. 81.)



son de otra naturaleza. No podemos, por ello, interpretar el poema como un documento lingüístico. Desde luego, no cabe criticarlo como fuente biográfica planteando, en el sentido anterior, las preguntas acerca de la verdad, la sinceridad, el efecto práctico. En rigor, es mucho más difícil usarlo como documento biográfico, pues el poeta no es hablante y no se compromete, por lo tanto, a lo dicho. Deducir del poema afirmaciones sobre el autor requiere otro tipo de planteamiento. Pues la naturaleza del poema no excluye ni que el hablante ficticio sea réplica fiel del autor ni que sea totalmente diferente.

Por accidental y concreto que sea el origen biográfico del poema, éste carece de significado circunstancial "privado", esto es, limitado a la esfera personal del poeta.

Por otra parte, se desprende naturalmente del sentido de la obra poética como situación imaginaria intuida y contemplada, que las opiniones de los personajes y del hablante básico, así como su modo de ver y presentar el mundo, *no* son necesariamente réplicas de las del autor.

No excluimos, como es natural, la posibilidad de usar científicamente el poema como documento biográfico, ni negamos el profundo sentido de la investigación histórica respectiva, pero es necesario usar tal fuente críticamente, atendiendo a su verdadera naturaleza. Lo que queremos es psicología y biografía del poeta que estén mejor fundadas.

A priori puede afirmarse desde luego, como premisa metodológica general para utilizar tal documento, que el creador ha de haber pensado y vivido su obra y no puede ser ajeno a lo que ésta comprenda en cuanto a previo caudal de experiencias, conocimientos, materiales. Pero ya es más difícil, y asunto empírico, determinar qué involucra efectivamente una obra en este sentido.

La visión del mundo objetivada —si la hay unívoca— tampoco puede ser *conclusivamente* referida al autor como suya, y menos aún los dichos de los personajes o del hablante básico. Esto es materia de conjeturas que *otros* documentos deben apoyar. Porque pertenece a la naturaleza misma del poema como discurso imaginario, que el autor no se compromete necesariamente con lo dicho. (Circunstancias accesorias pueden, por cierto, determinar eventualmente un tal compromiso, pero no la esencia de la poesía. En una sociedad totalitaria de estricta censura y oficialidad culturales, por ejemplo, los dichos de personajes de ficción adquieren una adicional potencia: si son críticos con respecto al régimen, pueden llegar a ser mensajes lingüísticos del autor. Pero esto en un plano diverso del estético básico.)

Para depurar la biografía y la "antropología" del poeta debemos saber exactamente qué es su producto. Así sabremos en qué relación necesaria está la obra con su hacedor y cómo podemos comprender a éste partiendo de aquélla.

Comprender poesía es percibir el poema como hablar imaginario. Así entendemos cada vez poesía, y ya que es poesía imagen, y, como tal, es como se la piensa, no es poesía hablar real del poeta. La forma de comprenderla es determinación trascendental de su ser. Y sólo bajo esta forma tiene sentido el poema en la vida humana.

Esto es fundamental para la metodología de la investigación biográfica en torno a la poesía.

*h) La obra poética como comunicación real en la situación  
histórica o pública*

Frente a lo dicho en las líneas precedentes, es preciso establecer lo siguiente. La obra literaria toda, como objeto producido por el autor y contemplado por el lector, debe ser considerada como contenido de una comunicación real (no lingüística) del autor, en una situación comunicativa real: la situación histórica común a autor y lector, una situación concreta extensa y de índole no privada.

Esta comunicación o producto expresa (no lingüísticamente) al autor y tiene (no lingüísticamente) un efecto sobre el lector. Además, puede talvez decirse que esta comunicación se refiere a algo, es símbolo sui generis del mundo, símbolo artístico.

*En un plano diverso del lingüístico*, se dan, pues, también relaciones de comunicación en torno a la obra poética. Hay una "expresión" artística del autor, como una "apelación" al contemplador y una "representación" de lo que es. Hay, pues, sinceridad o profundidad de la expresión, intención lograda o no de efecto estético, y verdad o falsedad artísticas. El carácter de la apelación es, por cierto, en el ámbito del arte, teórico y no práctico: "¡Ved!", "¡Tened conciencia de vosotros mismos!", "¡Sed!", o, simplemente, "¡Jugad!". A esta apelación estética esencial puede agregarse una apelación ética. Si hay sólo esta última, la obra es un engendro no artístico que sólo utiliza la forma del arte sin su sentido teórico esencial (arte edificante convencional).

La apelación estética en sentido estricto define al lector correspondiente simplemente como ser humano, sin ulterior determinación histórica ni de otra índole. Las apelaciones prácticas, en cambio, limitan la esfera del destinatario (contemporáneos, connacionales, etc.). (No



toriamente, J. P. Sartre ha confundido estas dos esferas en su determinación de la prosa.)

*i) Autor empírico, autor ideal y hablante ficticio*

El autor se objetiva como espíritu creador en su obra; y sobre él como tal, como espíritu creador, puede hablarse con el solo documento de su creación poética, pues el autor como espíritu creador no es sino el espíritu que da origen a la obra —un momento, supremo, del ser concreto del autor— y no este sujeto real en todas sus dimensiones vitales. El autor ideal, objetivado, no es, pues, ni hablante alguno de las frases poéticas (ni hablante básico, ni personaje) ni sencillamente el ser empírico del poeta.

La distinción de Croce entre la "personalidad práctica" y la "personalidad poética" del hombre poeta<sup>93</sup> no corresponde a nuestra distinción de poeta y hablante imaginario, aunque tenga de común con ésta el que previene contra una deducción precipitada de la obra a la vida del autor. Croce separa dos aspectos esenciales de la vida real del hombre-poeta y advierte que la obra debe ser comprendida como en relación íntima con sólo uno de ellos. (Debemos decir: relación lingüística de expresión del propio estado de alma.) Nuestra distinción señala que la visión de la estructura y naturaleza de la obra poética no permite establecer relaciones *lingüísticas* entre la obra y la persona del autor *en aspecto alguno de su ser*; poesía no es discurso del poeta en cuanto hablante, ni en función práctica ni en función teórica. Aun si hubiere algo así como un hablar del poeta en función de su "personalidad poética", la poesía no será tal discurso (éste podrá ser crítica, autobiografía, etc.: discurso real).

Los conceptos de Croce permanecen en el ámbito de la biografía teóricamente mal fundada en el documento de la obra literaria; sólo que limitan la proyección de tal documento a un aspecto del hombre-poeta, reduciendo con ello el margen de error posible que el método así fundado conlleva.

Que los "estados de alma" (p. 152) expresados en la poesía correspondan a los estados *esenciales* del hombre-poeta en el aspecto poético de su personalidad real, es una hipótesis, es decir, una afirmación que carece de fundamento apriorístico y debe fundarse empíricamente. A priori sólo puede decirse que la obra en algún sentido debe expresar

<sup>93</sup>Ver *La Poesía*, "La historia de la poesía y la personalidad del poeta", pp. 149-158, y Notas pp. 343-347.



al espíritu creador, pero no puede afirmarse a priori que tal expresión resida en la identidad de los "estados de alma" expresados en el discurso imaginario y los "estados de alma" reales del poeta, aunque sean éstos los estados del poeta en cuanto poeta.

Más aún, la observación de la naturaleza óptica de la poesía, exige pensar que los vínculos del autor con la obra dan a aquél una libertad creadora que, al excluir la necesidad de sujeción usual del discurso al ser del autor, posibilita toda disimilitud entre ambos.

La "personalidad poética" no debe identificarse tampoco con el *espíritu objetivado* en la obra, pues aquélla es faceta real del hombre, éste, objetividad imaginaria. Por definición, empero, *corresponde* éste a aquélla.

Nos basta aquí señalar estas fronteras y destacar los peligros inmediatos que tiene, para la investigación empírica, una concepción filosófica errónea. En verdad, se trata de algo más que de un error filosófico. Se trata de un error acerca de lo que es propiamente filosófico, un desconocimiento de la naturaleza y de las fronteras de la filosofía. Nada daña más a ésta que una pretendida expansión de su imperio al campo de las ciencias empíricas. Se ingresa así a un ámbito de determinaciones inseguras e infundadas y se pierde de vista la exactitud del método filosófico, la perfecta evidencia de las determinaciones apriorísticas, al par que las exigencias del conocimiento empírico.

Para utilizar la obra poética como documento biográfico o antropológico, hay que desencubrir, pues, la esfera propiamente artística, la obra como objetividad autónoma, y no precipitarse en deducciones infundadas atribuyendo erróneamente a la obra naturaleza de discurso real y simplificando así inadecuadamente su relación necesaria con el autor. El fenómeno de la creación poética debe ser respetado en su compleja estratificación.

j) *Sobre la justificación y necesidad de estudiar la obra literaria, antes que nada, como entidad independiente, "intrínsecamente"*

La calidad de totalidad delimitada ("abgeschlossenes Ganzes", en el término de Kayser) de la obra poética, que subsiste pese a todo lo que tiene también de ente sumido en su circunstancia, procede de su ser hecha *una*, con fin de delectación o contemplación o conocimiento, por el autor para el lector. No se hace como documento, síntoma, etc., sino como obra poética, para que se la goce sin otras averiguaciones sobre autor o circunstancia que las mínimas necesarias a la significación *inmediata* del texto. El poema no es un fruto natural, un des-

prendimiento casual de la vida, es una *obra*, y una obra hecha para ser válida como unidad independiente.

Ciertamente que toda obra puede ser considerada desde el punto de vista de lo que revela de la naturaleza y circunstancias de su creador. Tal estudio es caracterización del creador y sus circunstancias (estudio de la obra como documento, síntoma, expresión del autor y su tiempo) y a la vez *explicación o comprensión genético-causales* del carácter de la obra (búsqueda de los determinantes de la creación). Para ello, se puede partir de la obra o del creador y su circunstancia: se trata siempre de relacionar dos caracterizaciones, dos términos. *Todo* estudio de la obra literaria es potencialmente el estudio de un término de tal relación, y, por ello, toda aproximación "intrínseca" a la obra puede ser incorporada al ámbito mayor de la Historia de la literatura y sus circunstancias. Pues damos por supuesto el hecho de que todas las obras poéticas son, en cada caso, obra individualmente determinada de un alguien histórico, circunstanciado, real, y susceptibles, por lo tanto, de ser consideradas y estudiadas como tales.

Se puede decir, por cierto, legítimamente, en este respecto, que la obra es expresión de su autor. (Como en otros aspectos se puede decir sin contradicción que *es* otra cosa: objeto imaginario, visión simbólica del mundo, etc.)

Lo que se censura generalmente hoy a la tradicional investigación genético-causal de literatura es la exclusividad con que estudia esta relación y la debilidad de su *comprensión* (no genética, sino inmanente) de la obra misma, la cual no aparece contemplada como totalidad con sentido propio sino como mero epifenómeno cuyo sentido está en el espíritu individual o epocal de creador y circunstancias.

Al desconocer la esencia y el sentido de la obra, tal explicación genética se da supuestos falsos y así falsifica ingenuamente buena parte de sus propios resultados viendo relaciones que no son tales o desconociendo las más importantes, a saber, las de creador y *poema en cuanto poema* (no como casual trasunto de hechos de la vida del autor, o sociales, culturales, etc.).

La estilística vossleriana *no* ha errado *por ser genética*, pues ésta es una posibilidad esencial de la ciencia de la literatura (no hay que exagerar tampoco negando esto, es decir, yendo más allá de la postulación de la necesidad de una ciencia "intrínseca" de la literatura), sino en malentender las relaciones de creador y obra, buscando la expresión de aquél en ésta como la expresión de un hablante en su discurso. Esto es, ha comprendido mal la naturaleza de la obra (la ha comprendido como discurso del autor) y con ello ha comprendido mal



su naturaleza como expresión o síntoma. No es la estilística vossleriana errónea (cuando lo es) por ser genética, sino por ser una errónea genética.

(En general, téngase presente que si bien esta crítica a la concepción de la estilística vossleriana insiste en lo que separa aún a ésta de un puro estudio de la obra como poema, esto no debe encubrir el hecho de que ha sido precisamente esta corriente de la investigación, la que ha acercado definitivamente a tal estudio y lo ha erigido en tarea fundamental. Confrontada con la crítica histórica decimonónica, la estilística aparece como revolucionaria dedicación al poema como tal. No llegó, empero, a serlo siempre del todo.)

#### k) Síntesis de esta crítica

1) El defecto fundamental de la concepción vossleriana es ontológico: su idea de la naturaleza del *objeto* poético, que ubica a éste como *acto* real de intuición de un alma individual, es el error que determina las restantes incongruencias. Desconoce Vossler la objetividad y trascendencia de la obra, frente a la subjetividad de autor y lector. Y esto, porque la concibe como hablar real, que no puede ser sino hecho subjetivo e irrepetible. Un hablar imaginario, en cambio, puede ser objeto ideal actualizado en ilimitados actos reales y subjetivos de imaginación. El imaginado acto *imaginario* tiene naturaleza intemporal, general, no así, claro está, el acto real que lo imagina.

2) Esta idea de la individualidad radical del poema, hace a Vossler desestimar su naturaleza y sus estructuras *genéricas*. Los estudios estilísticos resultan así unilaterales, empeñados sólo en destacar lo peculiar, y creyendo coger a través de ello la totalidad del objeto estético. El ser de la obra es, no obstante, básicamente tradición, formas heredadas, y sin la consideración de aquellas estructuras genéricas que se actualizan en la obra individual, no cabe su interpretación comprensiva. Se precisa, pues, junto a la indagación de lo individual (estilística), una ciencia general de la literatura, una *Poética*.

3) La falsa ontología del poema desvía al investigador vossleriano de una interpretación rigurosamente intrínseca, y lo lleva a confundir cuestiones de la interpretación inmanente de la obra con cuestiones genético-biográficas. Por ello vacilan estos autores al definir su método, entre presentarlo como un esfuerzo de llegar desde las peculiaridades lingüísticas al "todo estético de la obra", y postularlo como un esfuerzo para llegar desde las peculiaridades lingüísticas a la psique del autor —confundiendo así dos entidades radicalmente diversas.



4) La misma ceguera para el límite del ente poético los ha llevado a una inadecuada autocomprensión: cuando han caracterizado el estilo del hablante ficticio (que es legítima labor de estudio intrínseco) han creído determinar el carácter psíquico o la visión del mundo del autor.

5) Por incompreensión de la naturaleza del producto poético, han hecho biografía y genética mal fundadas. La aspiración metodológica expresada por Vossler, Spitzer y A. Alonso<sup>94</sup> de llegar a reproducir la *génesis* del poema, como ésta se dio en el alma del autor, por medio del proceso de la *interpretación* del texto, es una fantasía que no puede tomarse en serio. El texto poético simplemente no puede dar mayor acceso al proceso creativo, a la reflexión, las enmiendas, los olvidos, los estímulos, las interrupciones, en fin, a todo este vivir que queda indocumentado en el poema. Ahora bien, si se dice que no se trata de *esta* génesis, sino de "otra", de lo "esencial" del proceso, se está pensando en un fantasma de génesis que no es sino la experiencia de la obra misma, es decir, no la génesis, sino el producto. Esta hipóstasis de la experiencia poética como si fuese la experiencia de la creación, es un desliz característico de la estilística vossleriana.

### Capítulo III

#### FUNCIONES LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS

Karl Bühler apunta incidentalmente<sup>95</sup> la correspondencia de las tres funciones del signo lingüístico con los modos o "funciones"<sup>96</sup> fundamentales de la literatura: la expresión correspondería a la lírica, la apelación, a la retórica, la representación, a la épica y el drama. Tal sugerencia, retomada y depurada por F. Kainz, W. Kayser y B. Snell, sin mayor desarrollo, merece una disquisición aclaratoria y profundización. Ya en la visión de Snell, las correspondencias han sido determinadas más adecuadamente en los pares de expresión y lírica, apelación y drama, representación y épica.

Todo acto comunicativo involucra necesariamente las tres dimensiones semánticas, de modo que la frase imaginaria debe también desple-

<sup>94</sup>Y también Croce: véase *La Poesía*, pp. 73 y 79.

<sup>95</sup>Bühler: *Sprachtheorie*, § 2.

<sup>96</sup>Este término ha sido usado ya para designar los grandes géneros de la poesía por Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*) y Alfonso Reyes (*La experiencia literaria*).

garlas todas. Los modos literarios fundamentales —lirico, épico, dramático— tienen que realizarse, por lo tanto, si en verdad coinciden con las funciones semánticas, como un predominio (cuantitativo o de gravitación) de una dimensión sobre las otras.

La vieja concepción de la lírica como poesía "subjetiva" puede sufrir con la aplicación, en el sentido presente, de los conceptos de dimensiones semánticas que hemos desarrollado, una renovación no desestimable. En primer término, habría que desechar la concepción de la "subjetividad" de lo lírico como una determinación *temática*. Es decir, si aceptamos la correspondencia del modo lírico con la dimensión semántica expresiva, en el sentido que hemos desenvuelto, no llamaremos subjetiva a la lírica en cuanto a que ella sea un *hablar acerca del hablante* (siendo, por el contrario, indiferente acerca de qué se hable en ella). Lírico sería el predominio de la dimensión expresiva, de lo puesto de manifiesto sin ser dicho, por sobre lo dicho y lo apelado. En otros términos: lírica sería la obra poética en que el estrato substancial es el estrato del hablante ficticio en cuanto "expresado". Si concebimos la dimensión expresiva del lenguaje al modo amplio que hemos expuesto, es decir, no estrechamente como manifestación de "afectividad" o de "afectividad y volición" (de "actitud"), sino, como corresponde al fenómeno, entendiendo por dimensión expresiva del lenguaje la revelación del ser del hablante en el acto lingüístico, veremos, en la dimensión expresiva de la frase y en la poesía lírica, un modo propio de comunicar y objetivar mediante el lenguaje, modo cuyo poder revelador parece privativo. Podemos concebir la poesía lírica como el despliegue de la potencia lingüística de poner de manifiesto, a través de algo que se dice (representa), algo que no se dice. Y de esta manera cabe pensar (en consecuencia estricta de estas determinaciones y sin usar las palabras metafóricamente ni con connotación sentimental, sino propiamente) que lírica es un modo de comunicar algo en esencia *indecible*. Lírica sería así una revelación del ser fundamentalmente diversa (y con posibilidades diversas) de la épica como de la filosofía, que son esencialmente decir, revelar representando, hablar temático<sup>97</sup>.

La peculiar ceguera para lo lírico, aquella forma de incompreensión que se describe como un no "sentir" el poema cuyo "significado

<sup>97</sup>A. Reyes (*La experiencia literaria*, p. 82): "... la poesía nace del afán de sugerir lo que no tiene nombre hecho...". T. S. Eliot confirma esta teoría del papel subordinado que tiene en la lírica la dimensión representativa, cuando dice que la historia que se cuenta en el poema es un simple cebo para conducir al lector a otra cosa (*Función de la poesía y función de la crítica*, p. 160). Véase también la nota 11 de *Umgang mit Dichtung*, de J. Pfeiffer.



lógico" (entiéndase: dimensión representativa) sí nos es claro, puede ser explicada con las distinciones precedentes. Los poemas más "dificiles" de "sentir" son a veces breves frases de significado representativo-simplísimo, relativo a hechos y cosas circunstanciales, e intenso tono lírico que las frases (al representar lo dicho) desatan. Sordera para la lírica es no-percepción de la dimensión expresiva, incapacidad de vibrar espontáneamente *en la clave de lo dicho*. (Desde este punto podría intentarse un enlace de estas ideas con las teorías de lo lírico de Emil Staiger y Josef König<sup>98</sup>.) "Comprender" lírica es temperarse al tono de lo representado. Esta comprensión presupone, en consecuencia, la comprensión "lógica" de lo dicho.

Es imaginable un "signo" o un "lenguaje" en que la *representación* sea dimensión meramente fingida y el signo quede reducido en este respecto a puro ademán ciego sin valor indicativo, sin contenido conceptual ni imaginario. Pensamos que el lenguaje de la música puede corresponder a la idea de un "fraseo" o "discurso" en que sólo se moviliza, ordena y objetiva subjetividad en *expresión*. La música aparece así como el extremamiento de la lírica o la absolutización de la *expresión*.



El modo épico o narrativo podría caracterizarse como predominio de la dimensión representativa del lenguaje. Estrato substancial de la obra épica es el "mundo" que constituyen los contenidos enajenados de las frases miméticas, los significados representativos. El hablante expresado y el oyente apelado son estratos incomparablemente más ingrátidos en la obra épica, casi imperceptibles —ademanos de objeto— a veces.

Finalmente, el modo dramático sería el de un lenguaje predominantemente apelativo, por cuanto las frases del drama son sólo frases de agonistas, instrumentos de la interacción dramática. Una narración o una efusión expresiva, en bocas de personajes, son dramáticas sólo si actúan apelativamente en el ámbito en que viven estos personajes, si se subordinan a la acción.



<sup>98</sup>Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, König: *Die Natur der ästhetischen Wirkung*.



Si recordamos ahora nuestra conclusión (Parte III, I) de que la obra literaria, como objeto contemplado, es siempre una situación comunicativa (completa), desarrollo de las dimensiones semánticas inmanentes de la frase imaginaria, podemos profundizar las precedentes caracterizaciones de los modos literarios fundamentales. El predominio de una u otra dimensión semántica es sólo el momento aparente del fenómeno: los modos literarios son diversos tipos fundamentales de *situaciones comunicativas* imaginarias.

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

Lírica sería la situación comunicativa del hablar consigo mismo, en soledad. En esta situación, no puede ser esfera predominante lo dicho, la dimensión representativa del lenguaje, pues el oyente es el propio hablante, y el sentido fundamental de la comunicación no puede ser dar a conocer a alguien lo que ya sabe (darse a conocer a sí mismo lo que ya se sabe<sup>99</sup>). Tampoco la dimensión apelativa de la frase puede ser primordial en tal situación. Si deseo alcanzar un estado o adoptar una actitud, puedo, en general, realizarlo, tomarla, directamente, sin que sea necesario ni de buen sentido ponerme, para lograrlo, *por medio de una acción comunicativa* en determinada situación, situación que me es accesible inmediatamente. Sólo si deseo *expresión* de mi ser, me hablo. El decir en soledad tiene sentido como efusión de desahogo, como solución de tensiones internas, como acto de *templarse* a un tono

<sup>99</sup>Lo que se *dice*, necesariamente es ya sabido por el hablante. No así lo que se *expresa*, que sólo es *objeto* para el espíritu cuando queda puesto de manifiesto. (Aquí vale la afirmación de Croce, a la que él atribuye excesiva generalidad extendiéndola a todo el ámbito del lenguaje. No nos extraña, por eso, que se le critique en general una visión determinada unilateralmente por lo *lírico* —Kayser, en la Introducción de su obra, formula este reparo. Para un desarrollo profundo de este problema de la expresión, véase König: *Die Natur der ästhetischen Wirkung*.) Es necesario recordar además, en este sentido, que lo expresado es, en cierto modo, *producto* de lo dicho, resonancia de la clave enunciada. Husserl yerra al considerar como necesariamente imaginaria toda comunicación del hablante consigo mismo (Primera Investigación, Cap. I), pues el monólogo en soledad tiene, como signo (sensible exterior o interior), funciones reales. Procede tal desconocimiento de la exclusiva atención de Husserl a la dimensión representativa del lenguaje, que, en tal situación, por cierto, no tiene razón de ser propia y sólo cabría, si no sirviese a otra función, como una ficción.

dado y de objetivarse un estado inquietante o incomprensible. El decir de esta situación es una afirmación del ser propio, una restauración de la armonía interior: es expresión, como reordenación superior del ser íntimo a través del conocimiento del propio estado, que, puesto de manifiesto en el acto comunicativo, se objetiva.

Lírica es soliloquio imaginario<sup>100</sup>.

La situación épica es la *narrativa*: alguien desenvuelve, con tiempo y ocio, un largo discurso relativo a hechos ya pasados que un público igualmente desocupado se interesa por conocer. La diversidad de esta situación comunicativa fundamental, frente a la situación lírica es obvia. (En general, las concepciones de la naturaleza de lo épico se ajustan a esta determinación de la situación comunicativa correspondiente. Kayser, T. Mann, E. Staiger<sup>101</sup> consideran esenciales para este género el carácter de *pretérito* del hecho referido, y la dilación, ajena a urgencias presentes, con que se enriquece su presentación. Esta concepción procede, en esencia, de Schiller (carta a Goethe del 21 de abril de 1797).)

Esta situación narrativa genérica da lugar a dos especies de situaciones comunicativas y de obras literarias: a) la *narración (oral)* a un público numeroso, al pueblo tomado colectivamente: *épica* en sentido estricto; y b) la *narración (escrita)* a un individuo solitario (un "des-

<sup>100</sup>El tono de voz del hablarse en soledad no es, por cierto, siempre "lírico", ni lírica toda situación de este tipo, ni puede, por otra parte, pretenderse que la presente determinación de lo lírico se ajuste a todo lo que históricamente se llama así. Kayser ("Interpretación y análisis de la obra literaria", pp. 541 y sgs.) distingue tres actitudes líricas fundamentales. Sólo una de ellas, la que se objetiva en el "hablar con carácter de canción" ("liedhaftes Sprechen") y que Kayser estima "la más auténticamente lírica", corresponde a nuestra determinación esencial. En la lírica, dice Kayser, el temple se convierte en substancia ("die Gestimmtheit wird zur Substanz", p. 356 de la edición alemana).

El poema de Goethe, por ejemplo, que Staiger presenta como realización purísima de lo lírico:

*Über allen Gipfeln  
Ist Ruh,  
In allen Wipfeln  
Spürest du*

*Kaum einen Hauch;  
Die Vöglein schweigen im Walde,  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch.*

no puede, justamente, ser mejor comprendido que como un hablar consigo mismo en soledad.

Un caso límite es el soliloquio dramático: justamente un temperarse, pero un temperarse *para la acción*, a un tono de transitividad y ejecución.

<sup>101</sup>Véase Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, T. Mann, Prólogos al *Zauberberg*, Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*.



ocupado lector"): *novela*. Entiéndase que el narrador, oral o por escrito, es siempre ficticio, ~~no el~~ autor.

Finalmente, la situación de las frases dramáticas es la situación comunicativa de la interacción práctica, igualmente típica y fundamental. (El drama, por ser acción *imaginaria*, posibilita al hombre lo que la acción real no permite: la contemplación de su ser pragmático. De ahí que esta especie poética tenga, como teoría, consecuencias éticas de crítica ideológica. Staiger señala<sup>102</sup> que el drama puede destruir las creencias, romper el marco de las concepciones religiosas de un pueblo. Esto es posible porque confiere actitud contemplativa y distancia irónica frente a la acción, a las costumbres, a las convicciones que regulan la conducta.) Caracteriza al drama como tipo de obra literaria, frente a la lírica y a la narración, la ausencia del "hablante básico" único, y el que en él pertenezcan todos los hablantes al mismo plano. Estos hablantes dramáticos son personas cuyo discurso es esencialmente una acción pragmática y nunca simplemente "informativo" como el del narrador épico o simplemente "expresivo" como el del hablante lírico. Puede agregarse que la representación escénica es materialización parcial del despliegue semántico de las frases imaginarias que constituyen el texto dramático.

La literatura es un modo de ponerse el hombre, mediante lo imaginario, frente a posibilidades radicales de su ser: conocer lo pasado por relato (épica), actuar en medio de los hombres (drama), y sentirse a sí mismo ser, intuirse como interioridad (lírica).

## Capítulo IV

### DIMENSIONES DEL LENGUAJE Y ESTRUCTURA DE LA NARRACION

El estudio de las dimensiones semánticas del signo lingüístico, ha permitido deducir que la obra poética, como puro desarrollo de la frase imaginaria, ha de presentar una estructura de tres esferas, correspondientes a los tres órdenes de la significación. Es necesario relacionar ahora esta concepción de la estructura de la obra con aquélla obtenida fenomenológicamente de la contemplación estética del discurso narrativo (Parte Primera). La suma coherente de ambas visiones es con toda evidencia posible, y nos da una imagen teórica perfeccionada de la estructura de la narración literaria.

<sup>102</sup>*Grundbegriffe der Poetik*, pp. 82 y 188



a) El *mundo* en que se enajena el contenido apofántico de la frase mimética, no es fundamentalmente sino la órbita de la *representación* imaginaria. Pero, por cierto, a este estrato fenoménico pertenecen también los *dichos de los personajes*, que no constituyen (con excepción del caso en que se narra el diálogo, esto es, el "estilo indirecto") *significación representativa* (de las frases narrativas básicas). Con el diálogo directo, se superpone al básico, pero subordinándose a él, un nuevo estrato de tres esferas, en el cual suele, naturalmente, predominar la *dimensión apelativa*. Las frases de los personajes (y entre ellas las del narrador *como personaje*, si lo es) se diferencian de las frases del narrador en cuanto tal, por pertenecer potencialmente a situaciones (imaginarias) predeterminadas, es decir, determinadas no sólo por la *significación inmanente de la frase*. Por esto, las *dimensiones semánticas intrínsecas de las frases de los personajes* (a menos que éstos narren, lo que, como mostramos, duplica la estructura de la obra narrativa<sup>103</sup>), no tienen pleno desarrollo; están subordinadas a las (imaginarias) *funciones concretas del signo sensible (imaginario) en la situación comunicativa (imaginaria)*. Esto constituye una diferencia más, sumada a la diferencia de rango lógico, entre la apofántica singular del personaje y la del narrador.

El estrato fenoménico *mundo* incluye, pues, potencialmente más que la órbita de la *dimensión semántica representativa*, pero ella es su *substancia necesaria y fundamental*.

b) El narrador, estrato de permanente presencia fenoménica en el discurso narrativo, es substancialmente la esfera de la *dimensión expresiva*. Incluye también como *substancia fundamental* el cuerpo sensible (imaginario) de la frase. El signo sensible se da estéticamente como parte de la acción comunicativa del hablante, como su voz y dicción, el portador de su ritmo, melodía y tono vocal. Potencialmente, se enriquece este estrato con *significación representativa*: el narrador puede hablar *acerca de sí mismo*. Además, es posible materia del narrador el contenido apofántico no mimético.

c) La *dimensión apelativa*, finalmente, nos pone ante el problema de su ubicación en la estructura fenoménica de la narración literaria. En nuestra descripción inicial (Parte Primera), no hemos mencionado un tercer estrato —el *oyente ficticio*. En algunas obras, el narrador habla acerca del oyente y se dirige a él apelativamente de modo explícito, vocativa, imperativamente. En tales casos, la presencia de tal es-

<sup>103</sup>Es obvio que los personajes pueden producir pseudofrases (imaginarias) y comunicar así frases imaginarias (imaginarias en segundo grado).

trato es ostensible. En el fenómeno, empero, de la estructura *esencial* de la narración, no es fácil percibir este estrato, y por eso no lo hemos indicado inicialmente en la descripción fenomenológica de la estructura necesaria y fundamental de la obra narrativa. Es propicio completar ahora la descripción.

Que la presencia necesaria del oyente ficticio sea tenue, transparente, tiene su fundamento en el carácter del modo narrativo. La situación comunicativa imaginaria (situación no predeterminada, sin ubicación extrínseca) en que el narrador ficticio habla largamente al oyente ficticio, la situación *narrativa*, es una situación esencialmente ajena a urgencias prácticas inmediatas, una situación esencialmente *contemplativa* (si bien nunca *absolutamente* contemplativa —véase lo que sigue.). ¿Qué apelación, qué efecto, qué influencia, son inherentes a esta acción comunicativa, necesarios en toda narración? Sólo actitudes muy inconcretas requeridas en el oyente: atención contemplativa, disposición “teórica” a conocer lo comunicado, deferencia hacia el hablante. El rasgo básico de semejante apelación es aquel “Know that . . .” que B. Russell encuentra aun en la frase más teórica, más ajena a la vida práctica<sup>104</sup>. A este sentido apelativo, se agrega el de exigir *crédito* para la verdad y sinceridad de lo dicho, apelación que suele presidir frases del hablante acerca de sí mismo y sus circunstancias, y acerca del “lector” —oyente ficticio. (Lo que el narrador dice expresamente al “lector” —vocativamente— no es, por cierto, como frase alguna de la obra, algo que el autor dice al lector real. Es un momento —predominantemente apelativo— de la comunicación lingüística imaginaria que el autor nos comunica no-lingüísticamente y nosotros contemplamos. Esto soluciona viejas paradojas relativas a la literatura de “ficción” —“fiction”<sup>105</sup>. El autor de “ficciones”, como ya señalamos, no puede mentir ni decir verdad, porque como tal nada afirma: no habla. Las protestas de veracidad del narrador (que como tal *necesariamente* pretende describir —adecuadamente, con *verdad*— el mundo) y toda su acción apelativa en este sentido, son momentos de la situación comunicativa imaginaria, que, como todos ellos, simplemente determinan el carácter de ésta como objeto de contemplación. La visión inexacta del fenómeno literario que se manifiesta en frases como “El autor dice al lector . . .” etc., conduce a paradojas y falsifica a veces grotescamente la naturaleza de la literatura, como cuando se dice que el autor de “ficciones” trata de convencer al lector de la veracidad de su narración para intensificar el poder de la “ilusión” poética. El lector de poesía —que es necesaria-

<sup>104</sup>En *An Inquiry into meaning and truth*, Cap. xiv

<sup>105</sup>Véase el simposio *Language in Fiction* de la Aristotelian Society



mente un lector *culto*, con noción de artificios y convenciones— como tal, no se entrega a semejantes engaños pueriles<sup>106</sup>. *Si lo hiciera, su contemplación sería imperfecta*: como el oyente ficticio, y en su lugar, contemplaría sólo al hablante y al mundo narrado, y no *toda* la situación comunicativa; y aun esto mismo imperfectamente, pues su pertenencia a aquel mundo y a aquella situación comunicativa, perturbaría su contemplación con inquietudes relativas a la verdad de lo dicho y a la actitud que ante ello debe adoptar. Igualmente, que sea posible para el lector u oyente de lírica vivir plenamente la dimensión expresiva del poema, es decir, proyectarse sin restricciones en las palabras, no sólo en su dimensión representativa ni sólo como oyente imaginario, sino también esencialmente como hablante (la magnitud mayor de la lírica), es consecuencia del ser imaginario del poema, de su no ser discurso real del poeta. El lector real comprende y actualiza el poema como ficción. De otro modo, se vería aludido como interlocutor, confidente, etc., y esto lo pondría fuera de la vibración expresada; sólo imperfectamente podría intuirlo.)

Puede haber, dijimos, frases acerca del oyente ficticio. Este se enriquece entonces, a veces casi como un personaje, con significación representativa. Pero su substancia necesaria es la dimensión apelativa inmanente de las frases narrativas. Una imagen del oyente está objetivada en ellas. Esta imagen es trasunto de lo que el oyente es para el hablante y de lo que éste quiere que sea.

Una narración con intensa magnitud apelativa es propia de una situación comunicativa dramática.

Las significaciones o dimensiones semánticas intrínsecas del signo lingüístico del discurso básico, no pueden ser consideradas como estrato fenoménico-estético de la obra, pues ellas tres no se dejan ver como tales significaciones en la contemplación estética: se enajenan en mundo, hablante y oyente. El signo sensible mismo no se enajena, por cierto, pero tampoco es posible considerarlo como estrato independiente en la presencia estética de la obra: como dijimos, se adjunta al hablante. Podría, en rigor, ser considerado como sub-estrato.



Si intentamos ahora un esquema analítico de la estructura *óptica* de la obra literaria, al modo de Ingarden, una visión de los estratos en que

<sup>106</sup>La literatura propiamente infantil utiliza recursos específicos para lograr en un oyente inmaduro *contemplación plena, al menos del mundo narrado*: la ubicación de los hechos en tiempo y lugar lejanos e indeterminados disipa toda inquietud práctica.



se edifica el ser de la obra, corregiríamos su esquema en tres puntos fundamentales: 1) Sobre el estrato de los signos reales (pseudofrases) hay que situar el estrato de los signos imaginarios icónicamente representados por aquéllos. 2) El estrato de las significaciones ha de presentar tres dimensiones. Además de la significación representativa, son base óptica de la obra la significación expresiva y la significación apelativa. 3) El estrato de las objetividades es igualmente triple, agregándose al *mundo*, el *hablante* y el *oyente*.



Es posible responder ahora a la pregunta por las relaciones entre la estructura óptica y la estructura fenoménico-estética de la obra literaria, las relaciones de su construcción progresiva y su total presencia final.

La proyección de tal estructura fenoménica desde tal fundamento óptico evidencia su necesidad y queda explicada cuando se considera la estructura de las formas transcendentales que determinan la experiencia literaria. En efecto: la convención fundamental de aceptar como llenas de sentido pseudofrases que representan frases imaginarias sin situación predeterminada, hace posible y determina el despliegue de las dimensiones semánticas intrínsecas que se tornan, ellas, situación de las frases, es decir, se enajenan. La pseudofrase, la acción de dar sentido pleno a frases imaginarias sin situación y, finalmente, el fenómeno de la enajenación de las significaciones son los momentos transcendentales que determinan la experiencia literaria, que resuelven en el fenómeno estético cuya estructura hemos descrito la arriba esquematizada edificación óptica.

d) Otros posibles estratos. Cabe ahora proponer la cuestión de si la estructura de la obra literaria se agota en los estratos señalados. Como la vacilación de R. Ingarden en este punto muestra <sup>107</sup>, no es fácil responder a esto. ¿Dónde ubicar, en efecto, aquellas "cualidades metafísicas", por ejemplo, de que nos habla el investigador polaco (lo trágico, lo cómico, lo sublime, etc.)? No parece lícito afirmar que pertenecen simplemente al *mundo* narrado, pues a veces tiñen toda la obra, llenan y envuelven la situación comunicativa imaginaria. ¿Dónde ubicar aquella *ironía* que (como en obras de T. Mann, por ejemplo en el *Doktor Faustus*) es parte esencial de la obra y *no* es tono irónico del na-

<sup>107</sup>Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, Cap. x

rrador, sino óptica total que distancia e ironiza al narrador mismo junto con *toda* la situación comunicativa imaginaria?

Aristóteles desenvuelve su teoría de la tragedia apoyando la visión de su estructura en la permanente consideración del clima último, del temple *trágico*. A la producción de los sentimientos trágicos, compasión y horror, se subordina toda la restante estructura de la obra (las características de la fábula, el carácter de los personajes). Parece necesario considerar tales dimensiones estéticas esenciales como estratos fenoménicos de la obra.

Pero con ello abandonamos el campo de la estructura *de lenguaje* de la obra poética, y de lo que una filosofía del lenguaje puede iluminar.

## Capítulo V

### SOBRE LA CONCEPCION DE POESIA

DE CARLOS BOUSOÑO

#### a) Síntesis de su teoría

Carlos Bousoño define poesía como "*comunicación*, establecida con meras palabras, de un *contenido psíquico* sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis"<sup>108</sup>. La definición adquiere para nosotros su sentido pleno cuando tenemos presente que, en la concepción de Bousoño, comunicar efectivamente un tal contenido no es el logro normal sino un resultado extraordinario de las palabras; que, por lo tanto, no todo hablar es poesía. Bousoño se distancia, como nosotros, en este punto de Croce, por razones muy diversas de las nuestras. (Desde luego, Bousoño acepta implícitamente que la poesía y el discurso corriente se encuentran en el mismo plano: que son hablares reales. Y aun que, en ciertos casos, el habla corriente es poética<sup>109</sup>.)

La *intuición* es para Bousoño el conocimiento por la fantasía del contenido psíquico como unidad, conocimiento "previo" a la comunicación<sup>110</sup>. Poesía es la comunicación de la intuición por el "vehículo verbal"<sup>111</sup>.

<sup>108</sup>Teoría de la expresión poética, p. 18

<sup>109</sup>Op. cit. p. 27

<sup>110</sup>Op. cit. p. 22

<sup>111</sup>Op. cit. p. 30

Ahora bien, las palabras "normales" (diremos interpretando a Bousoño) no son vehículo apropiado para esta transmisión. Siguiendo a Bergson, desarrolla Bousoño la idea de que los fines esenciales del lenguaje son prácticos, y de que esto determina que su significación sea esencialmente conceptual y analítica. El uso normal de las palabras (que Bousoño llama "la lengua", dando a este término un significado más, diverso del que le ha dado de Saussure —lo que me parece creación, innecesaria y poco conveniente, de un equívoco) resulta por ello necesariamente no poético, es decir, incapaz de lograr la comunicación de los contenidos psíquicos o intuiciones, ya que éstos son únicos y sintéticos, vale decir, individuos —y la significación lingüística normal, en cambio, clasificatoria y analítica.

Poesía, es decir, comunicación efectiva de intuiciones en su unicidad, fluencia y complejidad, *por la palabra*, ha de ser y es, en consecuencia, un uso no normal del lenguaje (una modificación de "la lengua", dice Bousoño, con reminiscencias vosslerianas). Esta modificación queda constituida por los diversos "procedimientos poéticos", que operan "sustituciones" de los elementos normales (de "la lengua"). "Sin procedimientos, es decir, sin *sustitución*, no hay poesía"<sup>111-2</sup>. De tales procedimientos se han ocupado ya los retóricos antiguos. Estos y sus continuadores, empero, estima Bousoño, han insistido en calificar erróneamente de "impropio" al lenguaje figurado, siendo que, en rigor, los procedimientos poéticos representan la única expresión propia: la única posible comunicación de los contenidos psíquicos en su auténtica realidad.

### b) *Crítica de esta concepción*

1) *Psicologismo vossleriano*. Valen para esta teoría varias de las observaciones críticas que hemos hecho en general sobre la concepción básica de la estilística vossleriana. Desde luego, la poesía es concebida también por Bousoño como un hablar real del poeta. La radical diversidad de la poesía frente a toda comunicación lingüística real, se hace ver sólo indirectamente en esta teoría: Bousoño decide con acierto que el hablar poético carece de situación real determinante (estima erróneamente que tal cosa también es posible en el "habla corriente"). La raíz de este hecho (el ser imaginario del poema) escapa, empero, a su concepción. En segundo término, merece la misma observación hecha a propósito de Vossler, su afirmación de que el contenido psíquico

<sup>111-2</sup>Op. cit. p. 44



del poeta en su unicidad, en su identidad, es comunicado por el poema. Lo individual concreto, con necesidad analítica, no se reproduce ni repite, y no hay otra manera de intentar pensar la comunicación de lo psíquico sino como reproducción en el otro del estado del uno. Carecería de fundamento en evidencia alguna suponer que el contenido psíquico en su mismidad y unicidad concretas emigra de la mente del poeta para visitar las de los lectores, como si se trasvasijara. Ni siquiera resulta del todo imaginable tal peregrinación, pues una lectura simultánea del mismo poema por dos personas sería así hecho imposible.

Se habla con demasiada ligereza de comunicación de experiencias en su unicidad e individualidad concretas. Esto sólo puede admitirse como una suerte de hipérbole o absurdo de valor expresivo. No en el discurso científico.

Ya hemos indicado que la crítica de Husserl al psicologismo tiene por tema tales inexactitudes. Ingarden, por su parte, ha llevado estas investigaciones críticas al terreno de la literatura. Wellek y Warren resumen este aspecto del estudio de Ingarden en la *Teoría literaria*. Sólo lo genérico del hecho psíquico, podemos decir nosotros, no su individualidad concreta, puede ser comunicado; pues lo genérico del estado de uno puede ser reproducido por el estado de otro; lo individual concreto, no.

2) *Incomprensión de Croce. El verdadero lugar de la palabra en poesía.* Pero la concepción de Bousoño debe ser, además, objeto de algunas observaciones particulares. En relación con su desconocimiento de la naturaleza imaginaria del discurso poético, se advierte que no ha recogido la concepción croceana de la dimensión *teórica*, no meramente práctico-instrumental, de la palabra. El concepto croceano de intuición queda incomprendido si pensamos la intuición poética como algo que *adicionalmente* deba ser conformado para la comunicación por "el vehículo verbal"<sup>112</sup>, como algo diverso de las palabras que deba ser vertido en ellas y que "a través" de ellas se comunica. La intuición poética de que habla Croce es conocimiento de lo concreto *en palabras* y *por las palabras*, bastando, por cierto, para ello la palabra imaginaria. La comunicación práctica se logra, en consecuencia, simplemente *exteriorizando*, realizando materialmente las palabras cuya imagen constituye la propia intuición. Por esto, no hay ni puede pensarse dentro de esta concepción, transformación intrínseca alguna de la intui-

<sup>112</sup>Op. cit. p. 30

ción en su tránsito propiamente comunicativo: ella es ya intrínsecamente *comunicable*: la intuición es a la vez expresión. Así puede explicarse el profundo sentido de la identificación croceana de intuición y expresión, con frecuencia incomprendida<sup>113</sup>. La intuición croceana es la conformación *expresiva* que hace de los estados del alma objetos del espíritu, y tal conformación es el discurso poético. (Nuestros conceptos de frase imaginaria y pseudofrase pueden, como se advierte, contribuir a aclarar estos fenómenos evidenciados por Croce. La comunicación en poesía se establece con pseudofrases, y *lo comunicado* —no el *medio* de la comunicación— es lenguaje, discurso imaginario, palabras.)

Esta observación se justifica histórico-críticamente y, además, como aclaración del fenómeno poético. Lo primero, porque Bousoño se refiere expresamente a Croce en este punto, como si para éste las palabras fuesen mero hecho práctico exterior al acto poético; esto no corresponde, como hemos visto, en absoluto a su concepción. Lo segundo, porque la relación de palabra y poesía está, en la concepción de Bousoño, ubicada erróneamente en el acto comunicativo, y no en el intuitivo-teórico, y esta determinación, la más esencial de una teoría de la poesía, debe ser corregida.

El básico error, antes criticado, de concebir poesía como comunicación lingüística *real* tiene aquí consecuencias importantes: el auténtico problema teórico que deriva de hechos como la lucha por la expresión, la ocasional inadecuación expresiva del lenguaje, la necesidad de modificar el hablar habitual y eventualmente la lengua misma con fines expresivos, etc., aparece mal planteado: el lugar de estos conflictos no es la comunicación interhumana sino el espíritu que imagina en y por las formas del lenguaje.

3) *Nueva conceptualización del fenómeno intuido*. La profunda visión que revela la teoría de Bousoño aparece en ella mal conceptualizada como conflicto entre la intuición y “la lengua” —ciertamente no con el sentido que esta oposición tiene en Vossler, pues “la lengua” es para Bousoño, preferentemente, el acto lingüístico, el discurso, en cuanto normal. El conflicto provendría, como vimos, de la naturaleza analítico-conceptual de la lengua y de la naturaleza fluida, sintética y única de la intuición. La solución a este conflicto “expresivo” serían los procedimientos poéticos con sus modificaciones y sustituciones.

Ahora bien, es evidente que ningún procedimiento poético puede

<sup>113</sup>Véanse las páginas 29 y sgs., de la obra de Bousoño



hacer que lo individual concreto y único sea dicho, representado con y en palabras. Ningún procedimiento puede modificar el hecho esencial de que hablar acerca de algo es ante todo concebirlo en categorías generales. Sorprende, en verdad, que no se advierta esto. Si digo metafóricamente "perlas", *clasifico* esencialmente de igual modo que si dijera "dientes".

Ni poesía es acto de comunicación, ni son sus palabras el medio de la comunicación, ni es su "contenido" una única individualidad psíquica, ni es la razón de ser de los procedimientos poéticos el logro de la comunicación de tal contenido, ya que, a más de no intentada, tampoco podrían éstos lograrla. El procedimiento no define a la poesía ni puede decirse a priori que sea condición necesaria de ésta.

¿Qué hay, pues, tras esta teoría? ¿Qué visión vive tras estas determinaciones, carentes ellas mismas de evidencia? No otro fenómeno que el de la dimensión "expresiva" del hablar, que hemos caracterizado como dimensión semántica predominante en la lírica y esencialmente diversa de la significación indicativo-representativa. El fenómeno lírico, en efecto, no se da como objeto que el lenguaje representa o describe en sus órdenes conceptuales generales, no se da como el contenido de representación que las palabras indicativamente significan y analíticamente articulan. Pero esto, no porque haya un hablar acerca de algo que no sea analítico y clasificatorio; todo hablar acerca de algo (normal o con "procedimientos") es analítico y clasificatorio, todo decir es ordenar en categorías, generalizar. Es que el fenómeno lírico no se da como la dimensión de lo *dicho*, no es un estado psíquico acerca del cual se habla en el poema (aunque en el poema se hable, a veces, de estados psíquicos) y que aparezca *descrito* en él. Lo lírico ocurre o se produce como algo que se pone de manifiesto a través de lo dicho sin ser, precisamente, dicho.

Lo lírico es, como lo individual, indecible, pero no debe concluirse por esto que sea su contenido algo individual o único.

Todo hablar, normal o figurado, tiene una dimensión expresiva, y ésta se caracteriza porque en ella se pone de manifiesto *sintéticamente* la actitud, la condición y el ser del hablante. (No basta, evidentemente, esta manifestación sintética de interioridad para que haya poesía.)

Lo expresado no es ni siquiera en situaciones concretas reales algo individual y único, sino algo "general", que el oyente reproduce, y así percibe. En poesía, lo expresado, el contenido propiamente lírico, es necesariamente algo general, pero es lo general no clasificado o no clasificable, *lo general innominado* (por esto, naturalmente, indecible). El nombre *propio* de lo lírico es el poema entero, pero no en su



dimensión representativa (que es la propiamente denominativa), sino en su dimensión expresiva<sup>114</sup>.

Lo general innominado es lo complejo no intuitivo en su unidad, desconocido; o lo simple-profundo nunca visto. Función de la lírica es hacer visibles estas entidades.

Expliquemos de paso que también nosotros hemos hablado de "comunicación de la interioridad concreta del hablante", "percepción" o "intuición" de la misma por el oyente, etc. (si bien hemos aludido en estos casos a la idea husserliana de una "percepción inadecuada" de la interioridad ajena). Pero esto sólo de paso y sin tratamiento propio de este problema, como una manera de hablar más simple y cómoda. Una expresión adecuada del fenómeno complicaría innecesariamente estas referencias laterales.

La interioridad concreta comunicada en la expresión no es nunca algo inmediatamente *dado* al oyente, sino meramente algo señalado, ubicado, cuyo solo carácter (general) se conoce de modo directo (por reproducción del mismo en el oyente). El hecho de que el signo apunte, en su dimensión expresiva, a la interioridad concreta del hablante, no significa que al comprenderlo *conozcamos* "by acquaintance" esa interioridad. Esto nunca es posible, dicho en una palabra, porque no podemos vivir la vida del otro. No es la individualidad lo comunicado. Sólo la *clase* de interioridad ahí presente se pone de manifiesto. Conocemos a través del signo que ahí hay una interioridad de tal carácter, pero no tenemos de ella experiencia directa. (Ciertamente que tampoco es este conocimiento de la interioridad ajena un conocimiento "by description", pues entonces sería representación lingüística, y no expresión. Se trata de un conocimiento indirecto, pero no conceptual.)

4) "*Expresión*" y "*figuras*". La no distinción de las dimensiones expresiva y representativa del discurso, impide una visión exacta del fenómeno lírico. En poesía lírica, *lo dicho* (lo representado) es, si bien no tan gravitante como lo expresado, igualmente esencial. Sólo a través de lo dicho se manifiesta lo indecible. Además, lo dicho lleva también en sí posibles valores poéticos, valores propios no estrictamente líricos. Toda poesía declarada y ostensiblemente artificiosa, por ejemplo, es poesía de lo dicho, más que de lo indecible; más retórica (sin peyoración) que lírica. Los "procedimientos" y figuras son, en primera línea, formas *del decir*. Sólo a veces, esto es: no con necesidad, tienen las figuras una función predominantemente "expresiva", de

<sup>114</sup>Cf. König: *Die Natur der ästhetischen Wirkung*

manifestación sintética de interioridad, a saber, cuando "modifican" lo dicho intensificando justamente su poder de revelación indirecta.

En muchos casos, empero, las figuras son formas que simplemente intensifican o enriquecen *la representación*. Su función es entonces ajena a la dimensión expresiva del discurso. Que los retóricos antiguos llamen "impropias" a algunas formas del lenguaje figurado, es absolutamente legítimo, pues las consideran sólo en la perspectiva de la representación y sólo con respecto a ella afirman la impropiedad del tropos. Si bien puede pensarse que, *a veces*, estas figuras son formas de sentido eminentemente expresivo y, en este sentido, "propias", *siempre* son, en el plano fundamental, impropias. Cuando se habla en el uso corriente, no terminológico, de propiedad o impropiedad expresivas, se piensa en la dimensión denominativo-representativa del lenguaje. Hablar de *propiedad "expresiva"*, en el sentido terminológico de esta última palabra, es usar impropriamente la primera —una translación por analogía.

El poder de revelación indirecta de interioridad (la "expresividad") del discurso, puede darse altísimamente en un decir "llano", en que las palabras tienen sus significaciones usuales. Un tal discurso sería una prueba empírica contra la afirmación de Bousoño de que sin sustituciones no hay poesía. (Luego: la afirmación no es apriorística, carece de necesidad evidente.)

En todo caso, sea llano o figurado el discurso, la propia dimensión expresiva no puede ser considerada ella misma como un procedimiento o una figura. Estas —las figuras— son formas del decir; la expresividad, una significación total y última, un producto, en cierto sentido. Figura y "expresión" son fenómenos de diverso orden. Bousoño ha considerado, sin embargo, a la propia dimensión expresiva como procedimiento o figura, justamente al considerar poemas de discurso llano que contradicen su tesis general. El "símbolo" de que nos habla, no es sino el discurso altamente expresivo cuya dimensión indecible puede pensarse, ciertamente, como simbolizada por lo representado; sólo que este símbolo *sui generis*, precisamente, *no es sustitución de denominación propia alguna: es justamente revelación de lo innominado*.

Como Bousoño advierte<sup>115</sup>, sería, en efecto, interpretación limitadísima, falsa, del poema xxxii de *Soledades, Galerías y otros poemas* de A. Machado (por ejemplo), afirmar que en él ha hecho este poeta un símbolo de la *ilusión muerta*, o de algo semejante, pues es evidente que lo expresado es más y, en rigor, otra cosa. Es que el nombre propio y

<sup>115</sup>Op. cit. pp. 106 y sgs.

específico de la entidad revelada no existe, o es sólo *todo* el poema y sólo en su significación indirecta. Pensar que hay aquí una "sustitución" es abandonar el ámbito del poema, pues no es otra cosa que degradar la significación "expresada" e indecible al orden de lo nominado. Y esto es desconocer la razón de ser del discurso lírico.

Las diferencias entre la imagen "tradicional" y la "moderna", entre los "procedimientos" "lógicos" y los "irracionales", entre la implicación lógica y la expresiva, pueden ser aclaradas igualmente mediante la distinción de las dimensiones representativa y expresiva del hablar.



## APENDICE

### SIMBOLO Y ENAJENACION

#### Capítulo I

EL FENOMENO DE LA ENAJENACION DEL CONTENIDO MIMETICO DE LAS FRASES DE LA NARRACION, CONCEBIDO EN LOS TERMINOS DE LA TEORIA DE LA SIGNIFICACION DE E. HUSSERL

Resulta fecundo preguntarse cómo puede ser pensado en términos de la concepción de Husserl el fenómeno de la enajenación del contenido apofántico (singular) de la frase mimética. ¿Puede darse cuenta teórica de él con los conceptos husserlianos de la significación?

Tradicionalmente, se ha llamado en general "contenido" a la significación inmanente de la frase. El contenido apofántico singular no es otra cosa que la dimensión representativa intrínseca de la frase singular, y, en la terminología de Husserl, no otra cosa que el "sentido" o "significación" de la frase singular.

Esbozaremos primero, brevemente, la concepción husserliana de la significación, para desarrollar después la comprensión que dentro de ella puede darse al fenómeno de la enajenación del contenido mimético. Esta síntesis de la visión de Husserl es, por su brevedad, necesariamente interpretativa y ajena a una paráfrasis de su texto. Empero, la terminología básica aquí usada es estrictamente la de Husserl, la cual no siempre corresponde a la usada preferentemente en nuestro trabajo. Esto sea dicho para prevenir confusiones<sup>116</sup>.

#### a) *Los conceptos fundamentales de la teoría de la significación de Husserl*

En su investigación titulada *Expresión y significación* (Investigación Primera de las *Investigaciones Lógicas*), Husserl da nuevo desarrollo a la evidencia de la existencia de las significaciones inmanentes como momentos reales e ideales del proceso comunicativo.

<sup>116</sup>Para una exposición más detenida de este tema, véase mi trabajo *La concepción del lenguaje en la filosofía de Husserl*, en los *Anales de la Universidad de Chile*, Número Extraordinario Centenarios 1959-60.

Husserl distingue, básicamente, como momentos de la expresión comunicativa, la mera *expresión* sensible (signo o mera expresión), la *significación* (en relación a la cual el signo es *signo significativo* o propiamente "expresión"), la *manifestación* de interioridad (con respecto a la cual el signo es *indicio*) y el *objeto* indicado (para el cual el signo es *nombre*)<sup>117</sup>. Como algo situado entre la significación y el objeto mentado, se distingue, además, en la visión husserliana, el "sentido impletivo" o "cumplimiento significativo" (según traducen García Morente y Gaos), entendiéndose por esto el contenido de la percepción o imaginación del objeto nombrado, en cuanto que este contenido no es sencillamente el objeto, sino la proyección de éste en la forma categorial en que la significación lo mienta.

El significado no es, pues, el objeto que las expresiones nombran ni la imagen perceptiva o imaginativa de éste; el *nombramiento* ("Nennung", indicación identificadora del objeto) se realiza *por medio* de la significación, y la intuición perceptiva o imaginativa del objeto como objeto de una mención (como objeto intencional), sólo tiene lugar predeterminada y configurada por la significación, que es la forma en cada caso determinada de la mención.

La concepción nominalista del fenómeno lingüístico queda así desestimada. Encontramos en Husserl un *conceptualismo irrealista o idealista*.

La significación es, según Husserl, la intención significativa del hablante, el acto que da significado a la expresión, considerado *in specie* o en esencia. El hablante da, por ejemplo, significado a la expresión "Las tres alturas de un triángulo se cortan en un punto" con el *acto* de juzgar así, de juzgar que, efectivamente, las tres alturas de un triángulo se cortan en un punto<sup>118</sup>. La significación de esta expresión *no* es esto: que el hablante juzga que las tres alturas de un triángulo se cortan en un punto, sino, naturalmente, esto: que las tres alturas de un triángulo se cortan en un punto. Y esto último no es el acto concreto de este hablante sino algo que también cualquier otro hablante puede decir, diciendo en tal caso *lo mismo*. La significación es, pues, aquello idéntico presente en todos los actos significativos de una misma clase (en todas las realizaciones de una misma frase), aquello que los

<sup>117</sup>El signo *lingüístico* es signo significativo, no meramente signo indicativo. Esto quiere decir, entre otras cosas, que el signo lingüístico no se limita a señalar existencia y lugar del objeto indicado, sino que, además, lo mienta en conceptos, lo describe.

<sup>118</sup>Husserl advierte —como ya señalamos— que es necesario pensar los ejemplos como hablar serio y efectivo.

determina justamente como ejemplares de una misma clase de actos significativos (aquello que determina a varias dicciones de la misma frase como *la misma frase*). La significación es la especie del acto significativo. No el acto concreto en cuanto concreto sino la unidad ideal que éste conlleva como el individuo conlleva su especie, la unidad virtual que en el acto simplemente se actualiza; no el juzgar concreto, sino el *juicio* como unidad objetiva.

Es evidente que no sólo la significación, la unidad ideal, sino también el acto significante concreto, individual, hic et nunc, el acto psíquico real, es de algún modo comunicado por el signo. La frase dicha por alguien comunica su significación, pero a la vez exterioriza el acto significante del que habla. Esta exteriorización de la interioridad concreta, que el signo, junto a sus otras funciones, efectúa, es lo que Husserl llama "manifestación", "Kundgabe" (García Morente y Gaos traducen: "notificación"). El acto que da significado no es todo lo manifestado, pero sí su parte nuclear y esencial. (Además de él se "manifiestan" las percepciones u otros actos en que se funda el acto significativo.)

Así como es posible decir con buen sentido que la significación es el acto significativo in specie (lo dice Husserl expresamente), puede decirse también que la médula de lo manifestado (el acto significativo) es la significación en concreto, la significación considerada en su realización hic et nunc. Hay, pues, una cierta identidad entre la significación y el núcleo de la manifestación: éste es *en concreto* lo que aquélla es *en especie*. Es lícito, en consecuencia, hablar en el ámbito de la concepción husserliana (y queda ésta esencialmente iluminada con ello) de la significación como un momento *real e ideal* de la comunicación, si bien, claro está, la significación es para Husserl en sentido restringido sólo la unidad *ideal* de sentido. Lo dicho hace comprensible que Husserl use como sinónimos los términos "significación", "sentido", "intención significativa", "sentido intencional".

#### b) *Verdad e impleción*

No toda expresión ha de *nombrar* efectivamente, y, con ello, encontrar sentido impletivo, pues no es necesario a priori que haya adecuación entre la significación intentada y el objeto a que apunta y las posibilidades de éste de satisfacer un requerimiento categorial. El juicio-significación, en otras palabras, puede ser falso<sup>119</sup>. Tal falta de

<sup>119</sup>B. Russell, *An Inquiry into Meaning and Truth*, p. 167 (Cap. XII), señala lo mismo diciendo: "Only true sentences succeed in indicating".



función denominativa y de sentido impletivo, no implica, por cierto, que la expresión respectiva carezca de significación; por el contrario: la intención significativa es inherente a la falsedad.

Cuando la expresión (palabra, frase) tiene efectivamente sentido impletivo (cumplimiento significativo) y " nombra " un objeto, se encuentra en "función de conocimiento" ("Erkenntnisfunktion"). En esta función, las expresiones están, pues, efectivamente dirigidas a un objeto que nombran o describen, de modo tal que la percepción o imaginación (pura representación) del objeto "llena" ("erfüllt") o satisface la intención significativa<sup>120</sup>. En relación con esta función del signo, hace Husserl la ya mencionada distinción entre el sentido intencional (o significado o intención significativa) y el sentido impletivo, que es (opuestamente al significado, inherente a toda expresión en cuanto tal) *exterior* a la expresión, algo que se le adjunta proviniendo desde el objeto nombrado, como imagen que un espejo devuelve a la intención que lo enfrenta. El sentido impletivo, si tiene lugar, si surge realmente (no es, como vimos, necesario que así sea), es una imagen de estructura simétrica con la significación. La significación produce al sentido impletivo al prefigurar intencionalmente el contenido<sup>121</sup> de la percepción o imaginación. Vemos, en cierto sentido, sólo lo que intentamos ver —y lo vemos efectivamente si lo intentado está dentro de lo que el objeto permite, es decir, si el objeto es visible bajo esas categorías.

Hay sentido impletivo, decíamos, satisfacción, respuesta a la intención con que nos avocamos al objeto, cuando hay función de conocimiento de la expresión, es decir, cuando el juicio que constituye la significación es verdadero. Las distinciones de Husserl permiten una nítida visión del fenómeno de la verdad como adecuación (intellectus —intención significativa— res —objeto). La adecuación se presenta, pues, como algo que se realiza, precisamente, en el surgimiento del sentido impletivo, de la satisfacción de la intención por parte del objeto (ya sea en la percepción o en la imaginación de él).

<sup>120</sup>Investigación Primera, § 15, 4.

<sup>121</sup>Husserl dedica el § 14 de la Investigación Primera a la distinción de tres sentidos de la equívoca expresión "contenido de la expresión": 1) el contenido como *sentido intencional*, *sentido*, *significación*; 2) el contenido como *sentido impletivo*, y 3) el contenido como *objeto*. El contenido apofántico singular de la narración es *significado* "antes" de su enajenación, y, luego de ella, *sentido impletivo imaginario*. En la ficción literaria, el sentido impletivo imaginario es, o puede ser pensado como, lo substancial del objeto; o bien se piensa la ficción literaria como expresión sin objeto.

c) *La desaparición de la significación*

Husserl evidencia en el análisis de los actos que dan significado (los cuales, como vimos, in specie son la significación) y los actos que dan cumplimiento a la intención de aquéllos (in specie: el sentido impletivo), que la adecuación del significado al objeto se realiza como la *unidad vivida de significación e impleción*, una unidad de "cumplimiento". En esta unidad se "cubren" los dos contenidos (intencional e impletivo) "de modo que en la vivencia de la unidad de adecuación ("Deckungseinheit"), el objeto a la vez *intentado* (significado) y "dado" no está doble sino como *uno* frente a nosotros" (§ 14). Y más adelante (§ 15, 4): "Como en la unidad de cumplimiento el acto de la intención se cubre con el acto impletivo, y así queda fundido con él del modo más íntimo (si es que queda aún algo de diferenciabilidad), así surge fácilmente la apariencia de como si la expresión ganase recién entonces significación, como si ella la obtuviera del acto impletivo. Surge así la tendencia a considerar como las significaciones a las *intuiciones impletivas* (los actos que las conforman categorialmente suelen ser pasados por alto en estos casos)". Interesa en estos párrafos a Husserl demostrar la existencia de la significación como algo diverso de las imágenes que suelen acompañar a la comprensión de las expresiones, y para ello hace notar que, en efecto, en la unidad viva del cumplimiento se confunden significación e intuición impletiva, o, mejor, *desaparece* aquélla en ésta.

Esta desaparición es, en el caso de la obra literaria, no otra cosa que la enajenación de la significación en imagen, de la frase mimética en mundo imaginario.

Es sugestivo observar que es casi más ajustado a la concepción de Husserl decir que el sentido impletivo imita a la significación, en vez de decir que la significación es mimética e imita al objeto. Empero, cabe considerar al significado como mimesis del mundo, ya que la pretensión de adecuación es inherente a su ser y sentido, y ya que el mundo es el *objeto* —más que su mera proyección impletiva significacionalmente predeterminada o provocada.

También Ingarden<sup>122</sup> considera el fenómeno de la invisibilidad o "transparencia" que es atributo de la significación cuando ella está en "función de conocimiento". En su concepción, más detallada que la expuesta de Husserl, la "frase" o "contenido de sentido de la frase"

<sup>122</sup>Das literarische Kunstwerk, p. 170



(la significación de la frase-juicio) proyecta como parte de la intención significativa el "estado de cosas puramente intencional" o "correlato puramente intencional". La proyección "hacia afuera", hacia la esfera de lo que existe autónomamente, de tal correlato (que es resultado de la afirmación del juicio como verdadero), determina, si el juicio es en efecto adecuado, la "identificación" del "estado de cosas puramente intencional" con el estado de cosas objetivo. En esta identificación se produce la desaparición del primero, y con ello, podemos concluir, la desaparición de la significación como fenómeno. No hay en su obra, empero, un desarrollo ulterior de estos procesos ni de su importancia para la constitución del objeto literario.

#### d) *La triple enajenación*

La enajenación en imagen de la significación inmanente no se limita, por cierto, a esa significación indicativo-representativa que es el contenido apofántico singular. Las tres dimensiones intrínsecas del signo lingüístico se enajenan en "imagen" en la obra literaria. Lo expresado intrínseco se enajena en hablante ficticio, lo apelado intrínseco, en oyente ficticio. La enajenación de las dimensiones expresiva y apelativa es menos notoria que la de la dimensión representativa. Esto se debe a que la distancia que separa la palabra de la cosa indicada es magnitud ostensible, la que separa palabra de hablante, mínima o ninguna. Y, como la palabra va hacia el oyente y, en un sentido obvio, llega a él, tampoco lo apelado intrínseco necesita dar para su enajenación un salto llamativo.

El contenido apofántico no singular (como vimos en la Parte 1) no se enajena: imagen es siempre imagen de un individuo, y es, pues, a priori imposible que haya intuiciones imaginativas adecuadas a las significaciones generales y, por lo tanto, capaces de absorberlas. (Croce ha destacado en su *Estética* esta oposición de imagen y concepto. También Husserl insiste, en su misma *Primera Investigación*, en la diversidad de imágenes ilustrativas y conceptos generales. Mientras Croce identifica intuición con producción de imágenes, Husserl admite una intuición de esencias, de generalidades.) Las significaciones generales (el "pensamiento" o las "ideas") quedan como tales en la obra poética. Igualmente, las palabras como estructuras de sonido. Su inclusión en el estrato del narrador (Cf. Parte 1) no se debe a fenómenos de enajenación sino a la comprensión natural que las adjunta al sujeto productor de que provienen.



## Capítulo II

### ESTÉTICA Y LÓGICA TRASCENDENTALES DE LA EXPERIENCIA LITERARIA

#### a) Condiciones posibilitadoras de la producción de imágenes

La mecánica de la enajenación del contenido apofántico en la literatura es de absoluta perfección. Como, por básica regla de la comprensión literaria, el discurso del narrador es, sencillamente, *verdadero*, se presupone la realización necesaria del cumplimiento significativo. Como, también en virtud de una regla básica del juego literario, el objeto en referencia no existe, es ficticio<sup>123</sup>, se descarta la posibilidad de una impleción *perceptiva*. Sólo cabe cumplimiento *imaginario*. La producción de imágenes (de qué tipo no importa aquí) ocurre así bajo condiciones óptimas, casi automáticamente: sólo el significado, el contenido mimético, las determina (ni recuerdo concreto ni percepción intervienen). La adecuación de significación y "objeto", y la unidad de cumplimiento, son, pues, necesarias (necesarias en una lectura literaria), y, con ellas, la invisibilidad de las significaciones.

La significación, pues, no sólo determina aquí la forma de la *posible* impleción (como en la mención real de un objeto) sino que a priori, en virtud de las convenciones literarias básicas, es adecuada, posee la impleción imaginaria. La intención surge sólo *para* enajenarse. El riguroso funcionamiento de este mecanismo de imaginación permite comprender que el estrato de las significaciones no sea, en la obra literaria, fenoménico. (Esto es, que no sea visible para el sujeto puesto en actitud estética.)

Este análisis nos permite una visión más rigurosa del fenómeno literario, de la constitución del objeto poético y de la experiencia poética en sus normas fundamentales. La experiencia estética es caracterizada generalmente como un goce de la imagen por ella misma, ajeno a toda posible articulación teórico-práctica inmediata de la imagen contemplada con el mundo. (Se trata de aquella "intrascendencia" que, según Ortega y Gasset, es determinación esencial del arte<sup>124</sup>.) Lo ima-

<sup>123</sup>Esta inexistencia del objeto *transcendente* es aquí una determinación inmanente, intrínseca, de la intención que lo mienta, un rasgo que caracteriza al pensar en él: se lo piensa como inexistente. Nada importa la efectiva realidad del mundo en este imaginar estético-lúdico.

<sup>124</sup>La intrascendencia es "el imperativo genérico del arte" —*Ideas sobre la novela*.

ginario-ficticio es el modo de ser más propicio a tal experiencia: es objeto cuya existencia y determinación dependen de la voluntad humana, y, además, objeto que posee la intrascendencia práctico-inmediata de lo irreal —que puede, por cierto, ulteriormente y en otro plano, adquirir un valor simbólico con proyecciones apelativas reales. Literatura es objeto imaginario, de ilimitadas posibilidades, que tiene la fuente natural de su constitución principalmente en la producción de imágenes impletivas, producción que también acompaña naturalmente a la comprensión del discurso narrativo o descriptivo no literario. Para asegurar, enriquecer, liberar la producción de tales imágenes valiosas, el hombre se somete a reglas precisas de actitud y actividad espirituales. Para liberar la imagen del contorno práctico que impediría su goce excluyente, se elige la imagen ficticia o de ficción, el objeto irreal, sin trascendencia práctica. Para asegurar la producción de imágenes impletivas, dentro de la conciencia de la irrealidad de lo mentado, se establece, entre paréntesis de ironía, la veracidad absoluta del hablante ficticio. Así surge el objeto, se produce la experiencia poética.

Por qué queremos gozar imágenes, qué sentido y función tiene ello en nuestra existencia, qué trascendencia sobreviene a esta básica intrascendencia, son preguntas de otro plano. Igualmente, por qué algunas imágenes son expresivas y otras no, etc. La cuestión que nos ocupa aquí es la relativa a la estructura y naturaleza del objeto literario, las condiciones de su posibilidad, la constitución de la experiencia poética.

*b) Las frases literarias son juicios auténticos, pero imaginarios, no quasi-juicios reales, como sostiene Ingarden*

La concepción de Ingarden ignora la naturaleza imaginaria de las frases literarias. Ello tiene por consecuencia que su caracterización de la apofántica de la obra poética<sup>125</sup>, aparte de no distinguir los diversos planos lógicos que señalamos en la Parte Primera, sea vacilante. Las frases literarias son “quasi-juicios”, según este investigador. Esto quiere decir que son en cierto modo juicios, pero no afirmados “en serio”, lo cual sería el reflejo de la naturaleza de ficción de los objetos a que apuntan. Ahora bien, si la verdad de los juicios tuviese tal restricción, una reserva o ausencia de “seriedad” en el plano propio de la realización de estas frases por parte del lector, no cabría impleción decidida ni enajenación, ni, por lo tanto, plenitud del objeto literario. No hay

<sup>125</sup>Das literarische Kunstwerk, § 25



tal reserva ni falta de afirmación "seria" de los juicios que forman parte de la obra, porque los juicios en cuestión son ellos mismos imaginarios, y esto hace justamente irrestricta la entrega a su "verdad". La falta de "seriedad" ocurre en otro plano, en una *conciencia de juego* que *envuelve* la mecánica de la producción de imágenes. Los juicios poéticos son tales y van "en serio", pero son imaginarios, y esto lo sabe intuitivamente el lector.

c) *La visión natural del mundo como forma trascendental de la experiencia poética*

Las diversas observaciones que hemos hecho para esbozar una determinación trascendental de la experiencia poética, como determinación de la estructura de la *intención* del lector de poesía, de la estructura de su comprensión del objeto como poético<sup>126</sup> deben encontrar su centro ordenador en dos conceptos fundamentales: la comprensión del discurso poético como discurso efectivo y real, y la comprensión del mundo que es su circunstancia como *nuestro mundo*<sup>127</sup>.

Lo que estos conceptos implican es que la comprensión del discurso poético constituye a éste con todos los atributos del discurso real, y que la comprensión del mundo poético constituye a éste con todos los atributos del mundo real.

Con ello, los seres y objetos imaginarios de la obra literaria son pensados desde el principio con las estructuras con que pensamos naturalmente los objetos reales: los objetos naturales son pensados como seres en sí, de infinitas determinaciones posibles; dados en aspectos (siempre parciales) al sujeto que conoce; ubicados en un tiempo continuo, homogéneo, irreversible, etc.; y en un espacio homogéneo, ilimitado, etc.; sometidos a determinación causal, etc.

Y, pues son los poéticos objetos puramente imaginarios, poseen tal estructura, al modo de una determinación formal que es base para la constitución progresiva de sus determinaciones "concretas", de "aspectos dados", en el curso de las frases descriptivo-narrativas, y por el contenido particular de éstas. (Por cierto que el contenido del discurs-

<sup>126</sup>Tales son las observaciones que hicimos sobre las necesarias intenciones parciales que configuran la mención del objeto poético: las relativas a la individualidad concreta del discurso y su circunstancia, a la verdad absoluta de lo dicho por el hablante básico, al ser ficticio del objeto, etc.

<sup>127</sup>Esto no contradice a la evidencia de que, en la sobrepuesta conciencia irónica del juego, se "suspenden" estas creencias funcionales básicamente necesarias.



so poético puede modificar esta inicial determinación formal del mundo poético. Es el caso de la literatura "fantástica".)

En cierto sentido, puede decirse que estos dos conceptos centrales, que definen la comprensión-constitución de poesía, se unifican en el concepto de comprensión del lenguaje poético como lenguaje humano, como discurso en una lengua determinada. Pues en las significaciones usuales de las palabras de una lengua, yace la visión natural del mundo.

Así, por ejemplo, si leemos que Rocinante era un rocín flaco, lo pensamos e imaginamos formalmente de inmediato como ente dotado de todos los atributos generales de su especie, aunque sólo su flacura es inicialmente atributo expreso, aspecto actualizado, dado en la mención. Los atributos genéricos quedan implícitos, los particulares se actualizan.

El universo implícito es parte esencial de la obra literaria. Parte de este universo implícito es el ser en sí o para sí de los objetos ficticios. Sobre este horizonte formal, se destaca y proyecta el aspecto concreto que este mundo adquiere a través de las menciones de las frases de la obra.



Hay estructuras trascendentales derivadas de las más fundamentales. Así, por ejemplo, deriva del carácter de verdad absoluta de las frases singulares del hablante básico, el que éstas sean, cuando se refieren a hechos perceptibles, espontáneamente pensadas como productos directos de percepción inmediata de los hechos que mencionan (ya que sólo en tal origen vemos garantía de evidente validez). De aquí deriva que el hablante sea pensado como *presente* en el hecho narrado, y de esto surge, en los casos en que narra circunstancias ajenas, su carácter de "testigo invisible" y la falta de distancia temporal con que se presentan los hechos, que quita en tales casos valor temporal al pretérito<sup>128</sup>.

Nuestro estudio de la estructura de la obra literaria se ha aplicado detenidamente sólo a una central forma trascendental, que procede de la básica comprensión del discurso poético como discurso humano.

<sup>128</sup>Cf. Käte Hamburger: *Das epische Präteritum*

d) *El contenido lógico del discurso poético y la intuición del poema. Enajenación como acto imaginativo ulterior. Croce y Bergson*

Aun si consideramos las significaciones inmanentes y comunes de las palabras de la lengua ("hombre", "día", "poema", etc.) como intuiciones del objeto, debemos reconocer que se trata en ellas de intuiciones generales, de intuiciones de objetos generales, de universales o esencias, no de intuiciones de individuos concretos o imágenes en sentido estricto. Por esto, es natural concebir estas significaciones como conceptos.

En cuanto que las palabras de la lengua se dan en el discurso, contiene éste, pues, conceptos o significaciones generales, y es evidente que la comprensión del discurso como unidad de sentido presupone la comprensión de las significaciones de las palabras de la lengua que se actualizan en él.

El conocimiento de los objetos mentados que el discurso nos comunica, es, pues, "discursivo", en el sentido de que constituye una visión de lo representado que articula a éste en órdenes conceptuales. El objeto individual-concreto del discurso no resultaría, en consecuencia, intuido a través de éste, sino "descrito".

¿En qué sentido podría entonces decirse que poesía es intuición, que es conocimiento inmediato de lo individual-concreto? Parece inquestionable que en el conocimiento poético median nociones conceptuales, y así resulta inexplicable la afirmación de Croce de que en las palabras de la lírica puede no haber ni sombra de elementos conceptuales<sup>129</sup>.

El discurso poético, como todo discurso, tiene contenido "lógico". La teoría de Ingarden ha destacado precisamente el papel fundamental de los conceptos ideales y las significaciones generales en la constitución de la obra poética. Empero subsiste la evidencia de que nuestro conocimiento de poesía y de los objetos mencionados en el poema no es un conocimiento indirecto por descripción o referencia. Tales objetos están ante nosotros, durante la lectura y en el recuerdo, "en persona", inmediatamente en su ser concreto-individual. (Nuestro conocimiento de ellos es "by acquaintance", y no meramente "by description", en los términos de B. Russell.)

Y es que la referencia conceptual ha desaparecido durante el acto de la lectura, ha sido desplazada por la visión directa de los objetos,

<sup>129</sup>Cf. *Estética*, Cap. 1



por *imágenes*. Una *ulterior* actividad imaginativa supera, pues, la primaria comprensión lógico-intelectual del discurso. Este proceso, que hemos llamado "enajenación del contenido apofántico", puede ser comprendido, por lo tanto, como una sucesión de dos actos espirituales: el primero de intuición de conceptos o generalidades que describen un individuo, y el segundo de intuición imaginaria del individuo descrito, bajo la preestructura de la descripción, es decir, en los órdenes de la mención conceptual. El estrato de las objetividades, de que habla Ingarden, es, pues, producto de intuición dirigida por los órdenes del estrato de las significaciones.

En la concepción de H. Bergson, la poesía (como la metafísica) es superación intuitiva de los límites del lenguaje, portador de conceptos. El papel del lenguaje en tales esferas es llevar hasta un punto desde el cual es posible intuir el objeto, es decir, su papel es sugerir, no describir. En la intuición sugerida se supera el límite conceptual. Sin aceptar necesariamente el todo de la concepción bergsoniana, se puede admitir que ella efectivamente sugiere una visión adecuada (en términos muy generales) del fenómeno poético, tal como éste se ha evidenciado en este estudio. Más exactamente, puede decirse que ella es adecuada al fenómeno de la comprensión total de una descripción de individuo. Como fuere, la visión bergsoniana parece explicar en algo la aludida afirmación de Croce. Tal vez ha considerado éste en tal afirmación sólo el acto final de la intuición poética en que las significaciones generales son fundidas en imagen de lo individual.

En todo caso, es notorio que la solución de los problemas de la enajenación del contenido apofántico y de la relación que en poesía tienen concepto e imagen, o intelección lógica e intuición, se encuentra en las líneas generales aquí señaladas.

(Ortega y Gasset señala en *Ideas sobre la Novela* que el concepto aleja de la imagen viva del objeto, y pide al novelista *no definir* sus personajes (lo que sería mera "alusión") sino hacerlos ver, presentarlos directamente. El caso es que no cabe literariamente, esto es, por medio del lenguaje, tal presentación directa, sino tan sólo elegir entre dos modos extremos de referencia: la referencia sumaria y caracterizadora ("definición") y la descriptivo-minuciosa ("morosa"). En ambos casos hay antes que nada conceptos. Sólo podrá afirmarse, en consecuencia, que los conceptos de textos descriptivo-morosos son capaces de enajenación, y los conceptos de discursos sumario-caracterizadores, no.)



### Capítulo III

#### HACIA UN CONCEPTO DE "SIMBOLO" LINGÜÍSTICO

##### *a) La visión pragmatista-conductista como consecuencia del fenómeno de la enajenación del significado inmanente*

El modelo de Bühler sugiere una concepción nominalista del lenguaje, al modo del pragmatismo conductista. Al esquematizar la situación concreta del hablar efectivo, reduce la constelación comunicativa a la relación del signo, estructura sensible, con los términos concretos extremos de la situación comunicativa (hablante, oyente, cosas). Si bien en su terminología ("símbolo", "representación") conserva—incongruentemente— connotaciones relativas a las dimensiones internas e ideales del lenguaje, el modelo escamotea el fenómeno del pensamiento. Es claro que en la situación comunicativa, los términos extremos de la relación están como presencias dominantes en el primer plano fenoménico; las significaciones inmanentes, en cambio, no son ostensibles sino subyacentes, han desaparecido en los entes a que, a su diverso modo, se refieren. Sólo en la situación imaginaria despliegan en cierto sentido su presencia, pero enajenadas en entidades imaginarias.

El fenómeno de la identificación de significación e imagen o intuición impletiva, que resulta en desaparición de la significación y posibilita la enajenación de ésta en imagen, crea aquella apariencia de situación comunicativa que el modelo de Bühler y, en general, el nominalismo reflejan. En los párrafos antes citados, Husserl desarrolla, como se advierte, en esencia, esta misma afirmación.

##### *b) La significación como símbolo e imitación*

Cabe preguntarse, por cierto, en qué sentido puede hablarse del fenómeno del pensamiento, de las significaciones (como algo diverso de las imágenes perceptivas o imaginativas). Evidente en plenitud es quizás sólo el hecho teórico de que sin aceptar su existencia no es posible comprender los procesos respectivos, como ha demostrado Husserl en su Primera Investigación.

Las significaciones inmanentes pueden ser, sin embargo, pensadas como modos diversos de *imitación*, reproducción de lo que sintomatizan, indican o apelan. ¿Qué sería, si no imitación *sui generis*, la intención significativa, y cómo se vincularía con su objeto?

El signo sensible puede ser pensado como *puramente convencional* en cuanto a su relación con lo que significa. Su intencionalidad es "prestada" (como dicen Husserl e Ingarden), producto del acto que da significación (in specie: la significación); este acto es originalmente arbitrario con respecto a la elección del signo sensible en su particular configuración. La convención generaliza esta prestación de intencionalidad —y hace del signo una unidad de la lengua.

La noción intuitiva de significación, y de su relación con el objeto significado, en cambio, no tolera tal comprensión. ¿Cómo se refiere, pues, si no por mera convención, este determinado acto significativo precisamente a aquel determinado objeto? Si no media convención ni relación de pertenencia natural, parece imponerse la conclusión de que sólo la  *semejanza*  puede establecer cada vez el vínculo entre la mención y lo mentado, el símbolo y lo simbolizado, la alusión y el objeto.

La significación es un fantasma de imitación, algo cuya naturaleza puede ser introspectiva o espiritualmente visibilizada a través de la metáfora "presencia incorpórea". Estas figuras son un modo de señalar el hecho de que si bien podemos ponernos en presencia de los conceptos, es decir, intuirlos, conocerlos directamente, no tenemos, sin embargo, *imagen* de ellos. Se trata de una intuición en cierto sentido vacía. La significación es, podemos, pues, decir, *símbolo* del objeto. (El ser símbolo no es algo puramente convencional —de Saussure señala también esto: el vínculo que une al símbolo y lo simbolizado es "natural". Al pretender validez para esta afirmación sobre la naturaleza del símbolo, se invoca el sentido profundo de esta palabra, latente en el uso corriente. En este sentido, precisamente, es impropio denominar "símbolo" al mero signo sensible en función indicativa. No así a la unidad de signo sensible y significado —ya que el significado es símbolo—, tanto en el plano de la lengua como en el del hablar. El símbolo *representa* al objeto simbolizado. El signo no simbólico *apunta* simplemente a él.)

La imitación del signo no necesita ser, por cierto, *icónica*: reproducción de la *configuración* de lo imitado. Basta *algún tipo de semejanza* que establezca la relación identificativa: por ejemplo, semejante *efecto* impresivo, semejante *función* con respecto a otros elementos,



etc.<sup>130</sup>. (En el párrafo dedicado al "simbolismo de los sonidos", veremos ejemplos de imitación no icónica.) Pero es indudable que también la configuración es, en alguna medida, objeto de la imitación del símbolo lingüístico. (D. Alonso ha insistido con razón en los componentes "sensoriales" y "fantásticos" de la significación lingüística<sup>131</sup>.)

El símbolo se relaciona con su objeto por semejanza, es decir, por su naturaleza misma. El símbolo apofántico-representativo hace *suyo* al objeto reproduciéndolo en configuración sumaria y transparente. La imagen perceptiva o imaginaria del objeto absorbe al símbolo, o lo rechaza, si inadecuado. La absorción sólo extrema la transparencia de la significación: ésta es ahora imperceptible.

### c) El "simbolismo de los sonidos"

#### 1. Signo sensible y "significante"

El *signo sensible* o *signo* de que hablamos en este trabajo, es, como dijimos, la configuración sonora o gráfica de la *frase* producida en acto comunicativo (considerada tanto *hic et nunc* como *in specie*). No se trata, por lo tanto, del "significante" de de Saussure, que no es una unidad de comunicación efectiva, sino una unidad puramente virtual, cuyo concepto se ha creado para la descripción del *sistema de la lengua* (como igualmente el concepto de "significado", que no corresponde a ninguna unidad de significación efectiva —ésta es siempre significación de frases— aunque éstas involucran tales unidades virtuales, como involucran el sistema de una lengua). La frase efectiva actualiza las unidades *virtuales* de la lengua como unidades *ideales actuales* que son parte de la unidad ideal actual de la significación y de la estructura fónica de la frase. El *significante* es el signo sensible *de la lengua*; el discurso o la frase, como configuración sonora, son el signo sensible *del hablar*.

#### 2. La motivación del signo sensible del hablar

Desarrollaremos aquí brevemente una visión del problema de la motivación del signo lingüístico. En el curso de este desarrollo, confronta-

<sup>130</sup>"Símbolos matemáticos" son signos que se asemejan a los objetos ideales que representan, en sus funciones o relaciones operacionales. Los signos del lenguaje corriente, en cambio, polisémicos y no unívocos, no se asemejan en su funcionar a los conceptos que significan. Por ello se tiende a llamar símbolos a los primeros y no a los segundos.

<sup>131</sup>*Poesía española*, Cap. "Significante y significado"



remos para mayor claridad la terminología relativa a este tema que hemos usado en este trabajo con la correspondiente de F. de Saussure.

Una convención puede ser, dentro de ciertos límites de condicionamiento, puramente arbitraria; por ejemplo, llamar "KA" a un nuevo producto químico. Esto quiere decir que no hay motivación alguna fundada a la vez en la naturaleza del producto y en la naturaleza del "significante", para elegir precisamente *esta* configuración sonora, y no otra entre las que el sistema de la lengua posibilita. La constitución del vínculo entre "KA" y el objeto que nombra (o el "concepto" que significa), es decir, la constitución del "signo" (según el término de de Saussure: unidad de significante y significado) es arbitraria. La *convención* es, en este caso, arbitraria. Pero todo *uso* de este *signo* (unidad constituida convencionalmente, de signo sensible de la lengua y significado-concepto), como uso de una convención, es ajeno a arbitrariedad; *no es arbitrario, sino, precisamente, convencional*. El vínculo que efectivamente establecen el hablante y el oyente entre el signo sensible "KA" y el objeto significado (o su concepto), es un vínculo *motivado*, a saber, motivado por la convención del signo (en general: por el sistema de la lengua). Adviértase entonces: el signo de la lengua es arbitrario, es una convención arbitraria, inmotivada en la naturaleza particular de los componentes del signo; el signo del hablar es un uso *motivado* por la convención, es decir, es convencional.

El "problema de la motivación del signo lingüístico" es de evidente ambigüedad, y ella puede llevar y ha llevado a confusiones. Para plantearlo adecuadamente es preciso distinguir, pues, el signo lingüístico de la lengua y el signo lingüístico del hablar. Salvo expresa referencia al signo de la lengua, hablamos aquí (como en general en este trabajo) del signo del hablar. Algunas de las determinaciones valen, por cierto, también para el signo de la lengua.

### 3. El signo sensible del hablar como símbolo

Ahora bien, cabe llamar motivadamente (es decir, de acuerdo con la convención) "símbolo" al signo sensible del hablar, si se concibe el vínculo del signo sensible del hablar con su significado como *no* meramente convencional (no fundado solamente en el sistema de la lengua correspondiente, siendo este sistema una convención arbitraria), sino fundado "naturalmente", fundado en cualidades naturales de los rasgos propios de la correspondiente configuración sonora<sup>132</sup>. Y esto

<sup>132</sup>Cabría, análogamente, llamar "símbolo" al "significante" si la convención del "signo" de la lengua no fuese arbitraria, sino fundada a la vez en la naturaleza del "significante" y del "significado".

vale decir: fundado en *semejanzas*. ¿Qué tipo de semejanzas puede haber entre las configuraciones del sonido articulado y los posibles objetos significados, en toda su ilimitada variedad?

El signo acústico puede, naturalmente, asemejarse, imitar a los *sonidos* que eventualmente significa. Es el caso de las onomatopeyas. Pero los fenómenos acústicos constituyen sólo un sector del universo de posibles significados. Pues bien, una posibilidad más amplia de imitación por el sonido se actualiza en el llamado *simbolismo de los sonidos*.

La imitación de la onomatopeya pertenece al tipo de imitación elemental e inmediata, icónica: reproducción de la estructura, de las propiedades intrínsecas del objeto imitado. Un tipo diverso de imitación constituye el reproducir los *efectos* del objeto sin reproducir su configuración o sus atributos intrínsecos. Los objetos que tienen efectos iguales son, en este sentido, *semejantes*, y puede decirse también aquí, como tratándose de imitación configuracional, que si se los une asociativamente, esta asociación o vínculo tiene fundamentación natural, motivación no simplemente convencional.

Ahora bien, determinadas configuraciones acústicas tienen efectos impresivos iguales a los efectos impresivos de fenómenos de otras esferas sensoriales. Esta igualdad de "carácter" o de "expresión" motiva asociaciones naturales entre estos fenómenos en sí dispares. Tales vinculaciones espontáneas de fenómenos de diversa esfera sensorial constituyen el fenómeno psíquico llamado sinestesia.

De la existencia de sinestias en que uno de los términos asociados es sonido lingüístico, da prueba el habla corriente en giros irreflexivos y habituales como "voz clara", "palabras ásperas, golpeadas", "vocales claras", "vocales oscuras", "inflexión dulce", "tono de voz profundo", etc. Los sonidos del hablar tienen, pues, también, como otros sonidos, expresividad propia.

Pero esta semejanza de carácter o de valencia expresiva no se limita a unir sensaciones de diversa esfera sensorial, como en el caso de la sinestesia. También hablamos de "ritmos alegres, frenéticos, fúnebres", de "tonos heroicos", etc., y estos atributos expresivos, que pueden y suelen ser predicados de la configuración sonora de discursos, pueden y suelen ser también (y originalmente) predicados de hechos, historias, actitudes, personas, etc., y, por lo tanto, pueden establecer relaciones de semejanza entre configuraciones sonoras del discurso e historias, personas, hechos, etc., a que éste se refiere.

Que los sonidos lingüísticos —algunos al menos— tengan efectos impresivos, carácter, "expresión", posibilita, pues, una eventual función



imitativa, del tipo no configuracional, no icónico, en que se actualiza la potencia asociativa de ésta su "expresividad". Si el carácter de determinada configuración sonora del discurso coincide con el carácter de su significado, puede decirse que el signo sensible imita a su significado (le reproduce su efecto impresivo) se asemeja, pues, a él, y se vincula, *además de convencionalmente* (que es lo básico, lo que posibilita en este caso todo otro vínculo), *naturalmente* con él. Así se justifica hablar de *simbolismo* de los sonidos con respecto a este fenómeno.

Como tal coincidencia de la expresividad del signo sensible y la expresividad del significado, intensifica ambas, más aún, las *actualiza*, es natural que este simbolismo sea una posibilidad fundamental de la poesía lírica. (Véase la determinación de su esencia en Parte III.)

Puede afirmarse, en este sentido, pues, que, en algunos casos, a saber, en discursos líricos, el signo sensible es, además de signo convencional, símbolo.

#### 4. Acerca de la concepción de signo poético de D. Alonso

Dámaso Alonso ha hecho una contribución importante a nuestra comprensión general de la poesía lírica al comunicar una renovada y enriquecida intuición de esta función simbólica del signo sensible<sup>133</sup>. Intuición, en general, de este fenómeno, es, por cierto, inherente a la comprensión elemental de poesía lírica. Todo lector literariamente culto advierte que la determinada configuración sonora del poema tiene relevancia estética por su "íntima" ("natural") vinculación con su contenido, lo que determina una intensificación de la expresividad. Una comprensión reflexivo-intelectual del fenómeno, empero, no es ajena a dificultades, como lo demuestra el primer embate de D. Alonso en este problema. La ausencia de distinción rigurosa entre signo del hablar y signo de la lengua, ha dado lugar a ciertas confusiones que no invalidan la intuición esencial, pero necesitan corrección.

D. Alonso ha creído ver en el carácter simbólico del signo sensible poético (que es signo del *hablar* —imaginario) un hecho que contradice la afirmación saussureana de la arbitrariedad y mera convencionalidad del signo lingüístico (afirmación que se refiere al signo de la *lengua*). La "motivación" del signo poético, de que habla D. Alonso, no contradice, pues, a la arbitrariedad del signo lingüístico (de la *lengua*), tanto menos cuanto que no sólo el signo poético, sino en general

<sup>133</sup>*Poesía española*



el signo del hablar es *motivado* —el signo del hablar corriente es motivado sólo por la convención del signo de la lengua; el signo poético, además, por su función simbólica.

Al insistir en la pluralidad de las dimensiones semánticas del signo lingüístico (en el sentido de que el significado no debe ser concebido puramente como "concepto", como lo hace de Saussure, sino incluyendo además los componentes de afectividad, voluntad, fantasía, sensorialidad), D. Alonso afirma que esta pluralidad semántica a que él alude, no es aquélla a que se refiere Bühler en su tricotomía, sino "otra". Lo indeterminado de esta diferenciación procede también de la no distinción de signo del hablar y signo de la lengua (manifiesta en la mezcla de ejemplos). La tricotomía de Bühler representa las dimensiones semánticas del signo del hablar, desplegadas en la situación de comunicación efectiva. Lo que D. Alonso, en cambio, tiene en vista, precisamente en esta parte de su exposición en que se ocupa del concepto de "significado" de de Saussure, es la pluralidad de dimensiones semánticas (potenciales) del signo de la lengua, como unidad virtual. No se trata, pues, de *otra* pluralidad de dimensiones semánticas del signo, sino de las mismas dimensiones, consideradas una vez en el signo potencial y otra en el efectivo. Otra explicación genética de la afirmación de que la tríada de Bühler apunta a *otro* aspecto de la significación, se desprende del hecho de que *en la contemplación* (por ejemplo, en la lectura) toda la situación comunicativa se convierte en objeto, y la intuición global vuelve a reunir en imagen compacta las dimensiones semánticas que la acción práctica despliega.

Estos ajustes permiten disipar las dificultades conceptuales de la visión de D. Alonso de la unidad de signo sensible y significado en poesía, y desarrollar algo más la concepción de la función estético-simbólica del sonido lingüístico.

- Alonso, Amado (y Raimundo Lida): *El concepto lingüístico de impresionismo*. En el volumen colectivo *El impresionismo en el lenguaje*. Universidad de Buenos Aires. 3ª edición, 1956.
- Alonso, Amado: *Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista*. En el volumen colectivo *El impresionismo en el lenguaje*. Universidad de Buenos Aires. 3ª edición, 1956.
- Alonso, Amado: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Ed. Losada, B. Aires, 1940.
- Alonso, Amado: Prólogo a *Filosofía del lenguaje*, de K. Vossler. Ed. Losada, B. Aires, 1943.
- Alonso, Amado: *Materia y forma en poesía*. Ed. Gredos, Madrid, 1955 (contiene, entre otros, los ensayos *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística*, *La interpretación estilística de los textos literarios* y *Estilística de las fuentes literarias*. Rubén Darío y Miguel Angel).
- Alonso, Dámaso: *La lengua poética de Góngora*. Anejo xx de la Revista de Filología Española. Madrid, 1950.
- Alonso, Dámaso: *Ensayos sobre poesía española*. Revista de Occidente Argentina. B. Aires, 1946.
- Alonso, Dámaso: *Estudios y ensayos gongorinos*. Ed. Gredos, Madrid, 1955.
- Alonso, Dámaso (y Carlos Bousoño): *Seis calas en la expresión literaria española*. Ed. Gredos, Madrid, 1951.
- Alonso, Dámaso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Ed. Gredos, Madrid, 1950.
- Alonso, Dámaso: Prólogo español a *Teoría literaria*, de Wellek y Warren, Madrid, 1953.
- Alonso, Dámaso: *Hacia una ciencia de la literatura*. En *Índice Cultural Español*, Año v, Núm. 51.
- Ammann, Hermann: *Die menschliche Rede. Sprachphilosophische Untersuchungen*. Ed. Schauenburg, Lahr I. B., 1925.
- Anderson Imbert, Enrique: *La crítica literaria contemporánea*. Ediciones Gure S. R. L. B. Aires, 1957.
- Aristóteles: *Poética*. Versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca. México, 1946.
- Aristóteles: *Retórica*. Edición del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas por Antonio Tovar. Instituto de Estudios Políticos. Madrid, 1953.
- Auerbach, Erich: *Mimesis: la realidad en la literatura*. F. C. E. México, 1950.
- Bally, Charles: *El lenguaje y la vida*. Ed. Losada, B. Aires, 1941.

- Bally, Charles: *Impresionismo y Gramática*. En el volumen colectivo *El impresionismo en el lenguaje*. Universidad de Buenos Aires, 3ª edición, 1956.
- Bally, Charles: *Linguistique générale et linguistique française*. Paris 1932.
- Bally, Charles: *Traité de stylistique française*. Paris, 1951.
- Bergson, Henri: *La pensée et le mouvant*. Paris, 1934.
- Bergson, Henri: *Le rire*. Paris, 1926.
- Bergson, Henri: *Matière et mémoire*. Paris, 1929.
- Bergson, Henri: *Introducción a la metafísica y La intuición filosófica*. Ed. Leviatán. B. Aires, 1956.
- Bousoño, Carlos: *La poesía de Vicente Aleixandre*. Ed. Gredos. Madrid, 1956.
- Bousoño, Carlos: *Teoría de la expresión poética*. Ed. Gredos, Madrid, 1952.
- Bruneau, Charles: *La stylistique*. Romance Philology, Vol. v, N° 1, August, 1951. University of California Press.
- Bühler, Karl: *Ausdruckstheorie*. Ed. Fischer, Jena, 1933.
- Bühler, Karl: *Sprachtheorie*. Ed. Fischer, Jena, 1934.
- Bühler, Karl: *La onomatopeya y la función representativa del lenguaje*. En el volumen colectivo *Psicología del lenguaje*. Ed. Paidós. B. Aires, 1952.
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*. Darmstadt, 1953.
- Cassirer, Ernst: *Mito y lenguaje*. Ediciones Galatea. B. Aires, 1959.
- Castagnino, Raúl: *El análisis literario*. Ed. Nova. B. Aires, 1957.
- Castagnino, Raúl: *¿Qué es la literatura?* Ed. Nova. B. Aires, 1954.
- Conrad, Theodor: *Über Wahrnehmung und Vorstellung*. En *Münchener philosophische Abhandlungen, Theodor Lipps zu seinem sechzigsten Geburtstag*. Leipzig, 1911.
- Coseriu, Eugenio: *Sistema, Norma y Habla*. Montevideo, 1952.
- Coseriu, Eugenio: *Logicismo y antilogicismo en la gramática*. 2ª edición, Montevideo, 1958.
- Coseriu, Eugenio: *Determinación y entorno*. En *Romanistisches Jahrbuch*, VII (1955-56).
- Cressot, Marcel: *Le Style et ses techniques*. Presses Universitaires de France. Paris, 1947.
- Croce, Benedetto: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Beltrán, Madrid, 1926. (1ª ed. italiana, Bari, 1903.)
- Croce, Benedetto: *Breviario de estética*. Espasa-Calpe, B. Aires, 1943. (1ª ed. italiana, 1913.)
- Croce, Benedetto: *La poesía*. Emecé, B. Aires, 1954. (1ª ed. italiana, 1935.)
- Croce, Benedetto: *Aesthetica in nuce*. Interamericana, B. Aires, 1943. (1928).



- Croce, Benedetto: *Ultimi saggi*. Laterza, Bari, 1948. (1ª ed. 1934.)
- Croce, Benedetto (y Vossler, Karl): *Epistolario Croce-Vossler*. Ed. Kraft, B. Aires, 1956.
- Devoto, Giacomo: *Studi di Stilistica*. Firenze, 1950.
- Dragomirescou, Michel: *La science de la littérature*. Librairie Universitaire J. Gamber. Paris, 1928.
- Dufrenne, Mikel: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Presses Universitaires de France. Paris, 1953.
- Eliot, T. S.: *Función de la poesía y función de la crítica*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1955.
- Empson, William: *Seven types of ambiguity*. A Meridian Book, N. York, 1955.
- Ermatinger, Emil: *Das dichterische Kunstwerk*. Teubner, Leipzig y Berlin, 1939.
- Fatone, Vicente: *Filosofía y poesía*. Emecé, B. Aires, 1954.
- Fernández Retamar, Roberto: *Idea de la estilística*. Universidad Central de Las Villas. La Habana, 1958.
- Forster, E. M.: *Aspects of the novel*. London, 1927.
- Freyer, Hans: *Theorie des objektiven Geistes*. Leipzig y Berlin, 1923.
- Gardiner, Alan: *The theory of speech and language*. London, 1932.
- Geiger, Moritz: *Zugänge zur Ästhetik*. Leipzig, 1928.
- Guardini, Romano: *Über das Wesen des Kunstwerkes*. Tübingen, 1948.
- Guiraud, Pierre: *La Stylistique*. Presses Universitaires de France, Paris, 1954.
- Hamburger, Käte: *Das epische Präteritum*. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 27, 1953.
- Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. Klett, Stuttgart, 1957.
- Hartmann, Nicolai: *Das Problem des geistigen Seins*. Berlin, 1932.
- Hartmann, Nicolai: *Ästhetik*. Berlin, 1953.
- Hartmann, Nicolai: *Der Wahrheitsanspruch der Dichtung*. En "Philosophische Gespräche", Göttingen, 1955.
- Hatzfeld, Helmut: *Bibliografía crítica de la nueva estilística*. Ed. Gredos, Madrid, 1955.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. Meiner, Hamburg, 1952.
- Heintel, E.: *Sprachphilosophie*. En *Deutsche Philologie im Aufriss*. 1951 ff.
- Humboldt, Wilhelm von: *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. Berlin, 1836.
- Husserl, Edmund: *Logische Untersuchungen*. Halle, 1900.
- Husserl, Edmund: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Halle, 1913.

- Husserl, Edmund: *Formale und transzendentale Logik*. Halle, 1929.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*. Halle, 1931.
- James, Henry: *The art of the novel*. N. York, s. f. (Colección de prólogos a sus novelas).
- Jeschke, Hans: *La generación de 1898 en España*. Santiago de Chile, 1946 (1ª ed. alemana, 1934).
- Johansen, Svend: *La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique*. En *Recherches Structurales, 1949*. Copenhague, 1949.
- Jolles, André: *Einfache Formen*. Niemeyer, Tübingen, 1958 (1ª, Halle, 1930).
- Kainz, Friedrich: *Psychologie der Sprache*. Stuttgart, 1954 (1ª, 1940).
- Kainz, Friedrich: *Estética* (Trad. Rocces). F. C. E., México, 1952.
- Kamlah, Wilhelm: *Der Mensch in der Profanität*. Stuttgart, 1949.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Meiner, Hamburg, 1952.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Meiner, Hamburg, 1954.
- Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern, 1951 (1ª, 1948). Trad. española: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Ed. Gredos, Madrid, 1954.
- Kayser, Wolfgang: *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart, 1955.
- Kayser, Wolfgang: *Die Wahrheit der Dichter*. Rowohlt, Hamburg, 1959.
- König, Josef: *Der Begriff der Intuition*. Halle, 1926.
- König, Josef: *Sein und Denken*. Halle, 1937.
- König, Josef: *Die Natur der ästhetischen Wirkung*. En *Festschrift für Helmuth Plessner*. Göttingen, 1957.
- Langer, Susanne: *Philosophy in a new key*. Harvard University Press, 1942.
- Lefebvre, Alfredo: *La infalibilidad del poeta*. Prensas de la Universidad de Chile. Santiago, 1946.
- Lida, Raimundo: *Bergson, filósofo del lenguaje*. Revista *Nosotros*, B. Aires, 1933. Recogido en *Letras Hispánicas*, F. C. E., México, 1958.
- Lida, Raimundo (y Amado Alonso): *El concepto lingüístico de impresionismo*. En *El impresionismo en el lenguaje*. Universidad de Buenos Aires, 1956 (1ª ed., 1936).
- Lipps, Hans: *Untersuchungen zu einer hermeneutischen Logik*. Frankfurt, 1938.
- Lipps, Hans: *Wortbedeutung und Begriff*. En *Blätter für deutsche Philosophie*, Bd. 4, 1930/31.
- Lubbock, Percy: *The craft of fiction*. N. York, 1958 (1ª ed., 1921).
- Macdonald, M.: *Language in fiction*. Symposium de la Aristotelian Society. Supplementary Volume xxviii, *Belief and Will*, 1954.
- Mann, Thomas: Prólogo a *La montaña mágica* (Princeton, 1939).

- Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918.
- Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, 1947.
- Marouzeau, J.: *Précis de stylistique française*. Masson, Paris, 1950.
- Martínez Bonati, Félix: *La concepción del lenguaje en la filosofía de Husserl*. Anales de la Universidad de Chile, número extraordinario, 1959-60.
- Mattoso Câmara jr., J.: *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio, 1953.
- Mattoso Câmara jr., J.: *Princípios de lingüística geral*. 3ª ed., Rio de Janeiro, 1959.
- Meyer, Theodor: *Das Stilgesetz der Poesie*. Leipzig, 1901.
- Middleton Murry, J.: *El estilo literario*. F. C. E., México, 1951 (1ª ed. inglesa, 1922).
- Morris, Charles: *Foundations of the theory of signs*. Chicago, 1938.
- Morris, Charles: *Signs, language and behavior*. N. York, 1946.
- Moore, G. E.: *Is existence a predicate?* En *Logic and language*, volumen colectivo, editado por A. G. N. Flew. Blackwell, Oxford, 1953. El ensayo apareció primeramente en los Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volume xv, 1936.
- Müller, Günther: *Über die Seinsweise von Dichtung*. En *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1939.
- Mukarovsky, Jan: *La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue*. En *Actes du quatrième congrès international de linguistes* (1936). Copenhague, 1938.
- Ogden, C. K. y Richards, I. A.: *The meaning of meaning*. London, 1923.
- Ortega y Gasset, José: *Meditaciones del Quijote*. Madrid, 1914.
- Ortega y Gasset, José: *Ideas sobre la novela*. Madrid, 1925.
- Petsch, Robert: *El análisis de la obra literaria*. En *Filosofía de la ciencia literaria*, volumen colectivo, F. C. E. México, 1946 (1ª ed. alemana, 1930).
- Petsch, Robert: *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Halle, 1942.
- Pfänder, Alexander: *Logik*. Halle, 1929.
- Pfeiffer, Johannes: *Umgang mit Dichtung*. Leipzig, 1936. Trad. española: *La poesía*. F. C. E., México, 1951.
- Pfeiffer, Johannes: *Wege zur Erzählkunst*. Hamburg, 1953.
- Pfeiffer, Johannes: *Wege zur Dichtung*. Hamburg, 1952.
- Platon: *La República*. Ed. bilingüe, Instituto de Estudios Políticos. Madrid, 1949.
- Platon: *Kratylos*. Trad. alemana de Friedrich Schleiermacher. Rohwolt, Hamburg, 1957.
- Plessner, Helmuth: *Zwischen Philosophie und Gesellschaft*. Bern, 1953.
- Reyes, Alfonso: *La experiencia literaria*. Losada, B. Aires, 1952.
- Reyes, Alfonso: *El deslinde*. México, 1944.



- Richards, I. A.: *Practical criticism*. Cambridge, 1929.
- Richards, I. A.: *Principles of literary criticism*. 2ª ed., Londres, 1944.
- Richards, I. A.: *The Philosophy of Rhetoric*, 1936.
- Richards, I. A. (y C. K. Ogden): *The meaning of meaning*. London, 1923.
- Roggiano, Alfredo: *Estética y crítica literaria en Ortega y Gasset*. En *La Torre*, N.os 15-16. Julio-diciembre de 1956.
- Russell, Bertrand: *Introduction to mathematical philosophy*. London, 1919.
- Russell, Bertrand: *Human Knowledge*. London, 1948.
- Russell, Bertrand: *An inquiry into meaning and truth*. London, 1940.
- Sapir, Edward: *El lenguaje*. F. C. E. México, 1954 (1ª ed. inglesa, 1921).
- Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature*. En *Situations, II*. Gallimard, Paris, 1948.
- Sartre, Jean-Paul: *L'Imagination*. Presses Universitaires de France. Paris, 1936.
- Sartre, Jean-Paul: *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1940.
- Saussure, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*. Trad. de Amado Alonso. Losada, B. Aires, 1945 (1ª ed. francesa, 1915).
- Scriven, M.: *Language in fiction*. Symposium de la Aristotelian Socie-ty, Supplementary Volume xxviii, *Belief and Will*, 1954.
- Schiller, Friedrich: *Briefwechsel mit Goethe (1794-1805)*. Insel Verlag, 1955.
- Schwartzmann, Félix: *Teoría de la expresión*. Publicaciones de la Universidad de Chile (En prensa).
- Snell, Bruno: *Der Aufbau der Sprache*. Hamburg, 1952.
- Spitzer, Leo: *Lingüística e historia literaria*. Ed. Gredos, Madrid, 1955 (1ª ed., Princeton, 1948: *Linguistics and literary history*).
- Spitzer, Leo: *Stilstudien*. München, 1928.
- Spitzer, Leo: *A method of interpreting literature*. Northhampton, Mass., 1949.
- Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich, 1946.
- Staiger, Emil: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. Zürich, 1939.
- Stender-Petersen, Ad.: *Esquisse d'une théorie structurale de la littérature*. En *Recherches Structurales, 1949*. Copenhague, 1949.
- Stenzel, Julius: *Philosophie der Sprache*. München y Berlin, 1934.
- Stenzel, Julius: *Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition*. En *Jahrbuch für Philologie*, 1, München, 1926.
- Uexküll, Jacob von: *Bedeutungslehre*. Hamburg, 1956.

- Urban, Wilbur Marshall: *Language and reality*. London y New York, 1939.
- Vico, Juan Bautista: *Crítica del ideal de la formación humana en nuestro tiempo y Principios de una Ciencia Nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. Universidad de Chile, Santiago, s. f.
- Vossler, Karl: *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, 1904. Trad. española, Madrid, 1929.
- Vossler, Karl: *Die Sprache als Schöpfung und Entwicklung*, 1905. Trad. española en un volumen con la obra anterior.
- Vossler, Karl: *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*. München, 1923. Trad. de Amado Alonso y Raimundo Lida. Losada, B. Aires, 1943.
- Vossler, Karl: *Geist und Kultur in der Sprache*. Heidelberg, 1925.
- Vossler, Karl (Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld): *Introducción a la estilística romance*. Trad. de Amado Alonso y Raimundo Lida. Universidad de Buenos Aires.
- Vossler, Karl: *Benedetto Croce's Sprachphilosophie*. En *Aus der romanischen Welt*. Leipzig, 1942.
- Vossler, Karl: *Benvenuto Cellini's Stil in seiner Vita*. En *Beiträge zur Romanischen und Englischen Philologie*, 1899.
- Wehrli, Max: *Allgemeine Literaturwissenschaft*. Bern, 1951.
- Weisgerber, Leo: *Das Gesetz der Sprache*. Heidelberg, 1951.
- Weisgerber, Leo: *Sprachwissenschaft und Philosophie zum Bedeutungsproblem*. En *Blätter für deutsche Philosophie*, Bd. 4, 1931.
- Wellek, René y Warren, Austin: *Theory of literature*. N. York, 1949. Trad. española, ed. Gredos, Madrid, 1953.
- Wellek, René: *A history of modern criticism (1750-1950)*, 1955.
- Wellek, René: *Literary theory, criticism, and history*. En *The Sewanee Review*. Vol. LXVIII, Nº 1, Winter, 1960.
- Whitehead, Alfred North: *Symbolism, its meaning and effect*. Macmillan, N. York, 1927.
- Wölfflin, Heinrich: *Das Erklären von Kunstwerken*. Köln, 1921.
- Ziegler, Klaus: *Sprache und Dichtung*. En *Symphilosophein*, actas del Tercer Congreso Alemán de Filosofía, Bremen, 1950, München, 1952.
- Ziff, Paul: *Art and the "object of art"*. En *Aesthetics and language*, edited by William Elton, Oxford, 1954.
- Zubiri, Xavier: *Naturaleza, historia, Dios*. Ed. Poblet, B. Aires, 1948.

