

V. Voloshinov

*El discurso en la vida y el discurso en la poesía*  
*(Contribución a una poética sociológica)*

[“Slovo v shizní i slovo v poezíi”, *Vežda*, 6, 1926, p. 244-267. Traducción: Jorge Panesi]

El método sociológico ha sido utilizado en el campo de los estudios literarios casi en forma exclusiva para elaborar conceptualizaciones *históricas*, mientras que los problemas planeados por lo que se llama *poética histórica* (conjunto de problemas relacionados con la forma artística considerada en sus diferentes aspectos el estilo, etc.) no han sido abordados con la ayuda de ese método.

Según una opinión errónea (pero sin embargo compartida por ciertos marxistas), el método sociológico solamente es legítimo cuando la forma poética, enriquecida por el aspecto ideológico (o sea: por el contenido) comienza a desarrollarse históricamente en el marco de la realidad social exterior. En cuanto a la forma, considerada en sí misma, posee su naturaleza propia y se determina según leyes específicas, leyes que son artísticas y no sociológicas.

Un punto de vista semejante es contrario al fundamento (sino del método marxista, contrario a su *monismo* y a su *historicismo*. a consecuencia de ello es la ruptura entre forma y contenido, entre teoría e historia. Detengámonos entonces en la consideración de estos caminos equivocados: son muy significativos dentro del conjunto de la teoría actual sobre el arte.

El desarrollo más claro y consecuente de este punto de vista lo ha proporcionado recientemente el profesor Sakulin<sup>1</sup>, quien distingue en la literatura y en su historia dos series: la serie inmanente (interior) y la serie causal. La “médula artística” inmanente posee una estructura y una determinación específicas que sólo a ella pertenecen y, por otra parte, también es susceptible de evolucionar autónomamente “según su naturaleza”. Es en el curso de este último proceso cuando la literatura experimenta la acción “causal” del medio social extra-artístico.

Según esta concepción, el sociólogo no tendría competencia respecto de la “médula inmanente” de la literatura, de su estructura y de su evolución autónoma. En este campo solamente tiene competencia<sup>2</sup> la poética teórica e histórica. En cuanto al método sociológico, sólo puede estudiar con éxito la *interacción causal* que se establece entre la literatura y el medio social extraartístico que lo rodea. Y más aún, el análisis inmanente (no sociológico) de la ciencia de la literatura y de su determinación intrínseca y autónoma debe preceder al análisis sociológico<sup>3</sup>.

Un sociólogo marxista no puede, en ningún caso, estar de acuerdo con semejantes afirmaciones. Por cierto: debe reconocer que hasta el momento la sociología ha trabajado casi exclusivamente sobre problemas

---

1

2

3

concretos que proceden de la historia de la literatura, y que nunca intentó estudiar seriamente y de acuerdo con sus propios métodos la llamada estructura “inmanente” de la obra artística. Esta estructura es *ipso facto* abandonada a la exclusiva competencia de los métodos estéticos, psicológicos y demás, que nada tienen en común con la sociología.

Para convencernos basta con leer cualquier obra contemporánea consagrada tanto a la poética como a la teoría del arte en general. No encontraremos en ellas la menor huella de aplicación de categorías sociológicas. En estas obras el arte aparece como si, por su naturaleza misma, fuera tan extraño a lo sociológico como la estructura física y química de los cuerpos. Y es precisamente esto lo que afirman la mayor parte de los teóricos del arte tanto en Europa occidental como en Rusia acerca de la literatura y del conjunto del arte. A partir de esta posición protegen a la teoría del arte, concebida como ciencia particular, de toda injerencia de la sociología.

Desde su punto de vista, esta posición está motivada, más o menos, de la siguiente manera: todo aquello que se convierte en objeto de una oferta y una demanda, que se convierte, por lo tanto, en mercancía, está sometido a la determinación socioeconómica, tanto en su valor como en su movimiento en el seno de la sociedad humana. Admitamos que conocemos perfectamente tal determinación, pero esto no impedirá que nada comprendamos de la estructura física y química de la cosa que se transformó en mercancía: al contrario, el estudio de la mercancía, en tanto tal, requiere un análisis físico químico anterior, y por lo tanto, este análisis sólo puede ser realizado por un físico-químico que, gracias a esos métodos específicos, es el único que tiene competencia en la materia. Según estos teóricos, sucede lo mismo en el arte, que al convertirse en un factor social y recibir la influencia de otros factores sociales, está sometido, por supuesto, a la determinación sociológica general, sin que esta determinación pueda nunca permitirnos aprehender su esencia *estética*, del mismo modo que resulta imposible aprehender la fórmula química de una mercancía cualquiera a partir de la determinación económica de la circulación de mercancías. La teoría del arte y la poética deben, precisamente, buscar una fórmula parecida, específica e independiente de la sociología, para la obra de arte.

Como dijimos, esta concepción de la esencia del arte es, en su fundamento mismo, contraria a los principios marxistas. Ciertamente, una fórmula química no podrá nunca descubrirse a partir del método sociológico, pero también es cierto que no hay un método tal que permita encontrar una “fórmula” científica que sea válida para un dominio cualquiera de la *ideología*. Todos los otros métodos, inclusive los “inmanentes” se atascan en el subjetivismo, no han conseguido todavía desprenderse de la lucha estéril de opiniones y puntos de vista, y para nada son capaces de proporcionarnos algo que se parezca, aunque sólo fuese de lejos, al rigor y la precisión de una fórmula química. Por supuesto, el método marxista tampoco puede pretender esto: la ciencia de la ideología, por la esencia misma del objeto que estudia, no puede aspirar al rigor y la precisión de las ciencias naturales. Pero corresponde al método sociológico, entendido según su acepción marxista, permitir por primera vez que nos acerquemos lo más posible a un estudio verdaderamente científico de las producciones ideológicas. Los cuerpos físicos y químicos existen también fuera de la sociedad humana, mientras que los productos de la actividad ideológica surgen solamente en y por la sociedad. Las determinaciones sociales no se aplican desde *el exterior* a esos productos, como ocurre con los cuerpos naturales. *Las formaciones ideológicas son de naturaleza sociológica, y lo son de manera intrínseca*

*e inmanente*. Nadie recusaría esta aserción en lo que atañe a las formas políticas y jurídicas: ¿cuál sería la esencia inmanente y no sociológica que podríamos encontrar en ellas? Los más finos matices formales del derecho y de la estructura política, son susceptibles de ser estudiados por el método sociológico y sólo por él. Pero también se puede afirmar lo mismo de las otras formas ideológicas. Todas ellas son *por entero de naturaleza sociológica*, aunque su estructura, movable y compleja, se preste dificultosamente al análisis preciso.

El arte también es social de manera inmanente. El medio social extra-artístico, cuando actúa sobre él desde el exterior, encuentra una resonancia interna inmediata. No son, por consiguiente, dos elementos extraños que actúan uno sobre el otro: una formación social actúa sobre otra formación social. *Lo estético* no menos que todo aquello que se relaciona con el derecho o el conocimiento, *sólo es una variante de lo social*. Es por ello que la teoría del arte solamente puede concebirse como *una sociología del arte*. En consecuencia, no posee ningún tipo de problema “inmanente” que deba resolver.

## - II -

La aplicación correcta y fecunda del análisis sociológico en la teoría del arte y en particular en poética, exige que se renuncie a dos concepciones erróneas que, al aislar ciertos aspectos del arte, reducen extremadamente su campo.

La primera de ellas puede ser definida como *fetichización de la obra de arte en tanto cosa*. Esta concepción domina hoy en día en la teoría del arte. El investigador limita su campo de investigación exclusivamente a la obra que analiza, como si todo el dominio del arte se redujera a ella sola. El creador y los receptores de la obra quedarían así fuera del campo de investigación.

A la inversa, la segunda concepción limita su estudio al psiquismo del autor o del receptor, y frecuentemente se llega a confundirlos. Siguiendo tal concepción, el arte se reduciría a las experiencias de uno u otro.

En un extremo, solamente la estructura de la obra considerada como cosa es la que constituye el objeto de investigación, mientras que en el otro extremo, solamente se investiga el psiquis individual del creador o del receptor.

La primera concepción traspone el material al primer plano de la investigación estética. La forma, concebida en un sentido muy restringido, como forma del material que organiza a éste convirtiéndolo en esa cosa individual y acabada, termina por ser el objeto principal y casi exclusivo de la investigación.

Lo que se denomina “método formal” es una de las variantes de esta primera concepción. Par este método, la obra poética es un material verbal organizado de una cierta manera por la forma, sobreentendiéndose que el discurso no aparece aquí como fenómeno sociológico, sino que debe ser considerada desde un punto de vista lingüístico abstracto. Esto es, por lo demás, perfectamente comprensible, porque si el discurso fuera considerado en una acepción más extensa como fenómeno de comunicación cultural, dejaría de ser una cosa que se bastase a sí misma, y no podría entonces encararse independientemente de la situación social que la ha suscitado.

Es imposible permanecer fiel hasta las últimas consecuencias a semejante concepción, sin ser, al mismo tiempo, inconsecuente consigo mismo. En efecto, considerando al arte sólo como una cosa, se cae en la

imposibilidad de indicar, aunque más no fuese, los límites del material estudiado, o inclusive de señalar cuáles de sus rasgos tienen una significación estética. El material en tanto tal se funde directamente con el medio extra-artístico que lo circunda. Posee un número infinito de aspectos y de determinaciones que son de naturaleza matemática, física, química y por fin, lingüística. Aunque analizáramos todas las propiedades del material y todas las combinaciones posibles de esas propiedades, no podríamos jamás descubrir su significación estética, salvo si hiciésemos intervenir de contrabando otra concepción que ya no encajaría en el cuadro de un análisis del material. Del mismo modo, aunque analizamos la estructura química de un cuerpo cualquiera, jamás alcanzaríamos a comprender su significación y su valor como mercancía, a menos que recurriéramos a un punto de vista económico.

Tan desesperada como la anterior es la tentativa que impera en la segunda concepción, y que pretende encontrar lo estético en el psiquismo del creador y del receptor. Si prolongamos nuestro parangón con la economía, se puede afirmar que esta concepción equivaldría al esfuerzo por descubrir a través del análisis del psiquismo individual de un proletario, las relaciones de producción objetivas que determinan la posición en la sociedad.

Estas dos concepciones finalmente pecan del mismo defecto: *tratan de descubrir el todo en la parte* presentan la estructura de la parte arrancada del todo al cabo de un proceso de abstracción, como si éste contuviera la estructura del todo mismo. Pero en realidad, el hecho “artístico” considerado en su totalidad no reside ni en la cosa ni en el psiquismo del autor aisladamente considerado, ni en el del receptor, sino que contiene estos tres aspectos. El hecho artístico es *una forma particular de una relación recíproca entre el creador y los receptores, fijada en la obra de arte.*

La *comunicación artística* se enraíza en una infraestructura que comparte con otras formas sociales, pero conserva, al igual que estas otras formas, un rasgo propio: es un tipo particular de comunicación que posee una forma peculiar y específica. *La tarea de la poética sociológica consiste en comprender esta forma particular de comunicación social que se encuentra realizada y fijada en el material de la obra artística.*

De manera que la obra de arte, considerada fuera de esa relación de comunicación e independientemente de ella, sólo es una cosa del mundo físico o un ejercicio lingüístico. Sólo adquiere el carácter de verdadera obra de arte en el proceso de interacción que tiene lugar entre el creador y el receptor: es como un momento esencial en el suceso que constituye esa interacción. todo lo que en el material de la obra de arte no puede ser referido a la relación de comunicación entre el creador y el receptor, todo aquello que no alcanza a transformarse en el “médium” o el entorno de esa comunicación, todo eso no puede tener en absoluto significación artística.

Los métodos que desconocen la esencia social del arte y que tratan de descubrir su naturaleza y sus particularidades en la mera organización de la obra considerada como cosa se ven impelidos, de hecho, a *proyectar* sobre los variados aspectos del material y sobre los procedimientos de su construcción formal, la relación social recíproca que existe entre el creador y el receptor. Es lo que hace la estética psicológica, cuando proyecta esa relación sobre el psiquismo individual del que percibe la obra. Tal proyección altera la pureza de esa relación y brinda una idea falsa del material y del psiquismo.

La comunicación estética que queda fijada en la obra de arte es, ya lo hemos dicho, absolutamente específica e irreductible a los otros tipos de comunicación ideológica (ya se trate de lo político, lo jurídico o lo moral, etc.). Si la relación de comunicación política crea las instituciones y las formas jurídicas que le resultan apropiadas, la relación de comunicación estética solamente organiza, en lo que a ella respecta, la obra de arte. Si renuncia a asumir esta tarea, si se inclina a creer, aunque fuese de manera efímera un cuadro político o cualquier otra forma ideológica, cesa al mismo tiempo de ser una relación de comunicación estética, deja de ser ella misma. El rasgo característico de la comunicación estética consiste, precisamente, en que se realiza plenamente en la creación de la obra de arte, es su perpetua renovación por la recepción cocreadora, y que no requiere de otras objetivaciones. Pero esta forma singular de comunicación no está, por supuesto, aislada: participa de la unidad del flujo de la vida social, refleja en sí la infraestructura económica general, y entra con las otras formas de comunicación en un proceso de interacción e intercambio de fuerzas. Nuestra tarea consiste en comprender la forma del enunciado poético como forma de una comunicación estética particular que se realiza en el material verbal. Pero para llevarla a acabo será necesario que examinemos de manera más precisa ciertos aspectos del enunciado verbal que no tienen que ver con el arte –en el discurso de la vida cotidiana–, porque los fundamentos y las potencialidades de la forma artística ulterior se encuentran ya en este tipo de enunciado. La esencia social de la palabra aparece aquí más clara y netamente, y el lazo que une el enunciado con el medio social ambiente se presta con más facilidad al análisis.

### - III -

Con toda evidencia el discurso en la vida no se basta a sí mismo. Surge de una situación vivida que es de naturaleza extraverbal y conserva lazos muy estrechos con ella. Y más aún, el discurso queda inmediatamente completado por el elemento mismo de lo vivido y no puede ser separado de él sin perder su sentido.

Evaluamos y caracterizamos habitualmente los enunciados de la vida cotidiana de la siguiente manera: “Es mentira”, “Es la verdad”, “Esas son palabras gruesas”, “No habrá que decir eso”, etc.

Todas las evaluaciones de este tipo, cualquiera sea el criterio (ético, gnoseológico, político, etc.) que los orienta, engloban mucho más que aquello contenido en el aspecto propiamente verbal, lingüístico, del enunciado: *engloban, a la vez, la palabra y la situación extraverbal del enunciado*. Estos juicios y estas evaluaciones se remiten a una cierta totalidad en la cual el discurso se halla en contacto directo con el suceso vivido, y se funde con él para formar una unidad indisoluble. El discurso mismo, considerado aisladamente como un fenómeno puramente lingüístico, no puede ser ni verdadero ni falso, ni audaz ni tímido.

¿Cómo se establece entonces la relación entre discurso cotidiano y situación extraverbal que lo suscita? Examinemos esto mediante un ejemplo intencionalmente simplificado.

Dos hombres se encuentran en una habitación. Silencio. Luego uno de ellos dice: “Bueh”. El otro nada responde.

Para nosotros que no nos encontrábamos en la habitación en el momento en que esta conversación se mantenía, el conjunto de la “entrevista” resultó totalmente incompresible. El enunciado “bueh”, tomado aisladamente, está vacío y desprovisto de sentido. Y sin embargo, esa extraña conversación que sólo consta de

una palabra -pero pronunciada, ciertamente, con una entonación muy expresiva- está cargada de sentido, de significación, y es una conversación totalmente cumplida, acabada.

Para esclarecer el sentido y la significación de esta charla, hay que analizarla. Pero concretamente, ¿qué podemos analizar aquí?. Aunque diéramos vuelta en todos los sentidos la parte puramente verbal del enunciado y determináramos con toda la sutileza posible los aspectos fonéticos, morfológicos y semánticos de la palabra “bueh”, no llegaríamos a alcanzar ni siquiera una mínima parte el sentido global de esa conversación.

Admitamos no conocer la entonación con la que se pronunció la palabra: un tono de reprobación vehemente, mezclado, sin embargo, con un dejo de humor. Esto llena en parte el vacío semántico del enunciado “Bueh”, pero no revela por ello la significación del conjunto.

¿Qué es lo que falla en nuestro análisis? Es *el contexto extra-verbal* en el que la palabra “bueh” cobraba un sentido para el auditor. Este *contexto extra-verbal* del enunciado se descompone en tres aspectos: 1) el horizonte espacial común a los hablantes (la unicidad de lugar visible: la habitación, la ventana, etc.); 2) *el conocimiento y la comprensión de la situación*, igualmente común a los dos hablantes, y por fin, 3) *la evaluación –común*, aquí también– que los dos tienen de la situación.

En el momento en que transcurre esta conversación, los dos hombres miran por la ventana y ven que nieva; *los dos* saben que ha llegado el mes de mayo y que ya es hora de que se anuncie la primavera; *los dos* están ya muy cansados de un invierno que no se termina; *los dos* al unísono esperan la llegada de la primavera con impaciencia; y *los dos* están contrariados porque aún nieva. Sobre ese conjunto que forma *el horizonte común* (los copos de nieve fuera de la habitación, *el saber común* (la fecha: es el mes de mayo), y la *evaluación común* (el deseo de que el invierno acabe y de que llegue la primavera), *el enunciado se afirma de forma inmediata*: todo se engloba en la significación viva, se encuentra absorbido por ella y, sin embargo, permanece como no marcado verbalmente, no dicho. Los copos de nieve permanecen tras la ventana, la fecha queda en la hoja del calendario, la evaluación se aloja en el psiquismo del hablante, pero todo ese conjunto esta *sobreentendido* en la palabra “bueh”.

Ahora que nos hemos enterado acerca del “sobreentendido”, es decir, *sobre el horizonte espacial y semántico común* a los dos hablantes, comprendemos perfectamente el sentido global del enunciado “Bueh”, e igualmente comprendemos su entonación.

¿Cuál es entonces la relación que une el horizonte extra-verbal con el discurso, lo no dicho con lo que fue dicho?

Ante todo, resulta perfectamente claro que el discurso no refleja aquí la situación extra-verbal como el espejo refleja un objeto. Para el caso es necesario decir que el discurso *redondea la situación*, que brinda de ella, en cierto modo, un *resumen evaluativo*. Muy a menudo el enunciado en la vida cotidiana prolonga activamente la situación y la desarrolla, bosqueja el plan y la organización de una acción futura. Pero lo que nos importa es el otro aspecto del enunciado cotidiano: cualquiera fuese éste, siempre interrelaciona a los que participan de una situación, como a coparticipantes que conocen, comprenden y evalúan esa situación de la misma manera.

La consecuencia: *el enunciado se apoya en su pertenencia real y material a una misma franja de existencia, y le proporciona a esta comunidad material una expresión y un desarrollo ideológico nuevos.*

De este modo, la situación extra-verbal no es de ninguna manera la causa exterior del enunciado, no actúa sobre ella desde el exterior como una fuerza mecánica. No, *la situación se integra al enunciado como un elemento indispensable para su constitución semántica.* Por consiguiente, el enunciado cotidiano, considerado como un todo portador de sentido, se descompone en dos partes: 1) una parte verbal actualizada; 2) una parte sobreentendida. Es por ello que se puede comparar el enunciado cotidiano con el “entimema”.

Con todo, se trata de un entimema de una clase particular. El término mismo *entimema* (que quiere decir en griego: “encontrándose en el alma”, “sobreentendido”), al igual que la palabra “sobreentendido”, tiene una resonancia demasiado psicologista. Podemos creer que la situación se da a través de un acto subjetivo y psíquico (representaciones, pensamientos, sensaciones) que se produce en el alma del hablante. Pero no es de este modo como ocurren las cosas: lo individual y lo subjetivo se borran, desaparecen tras lo *social* y lo *objetivo*. Lo que sé, lo que veo, lo que quiero, lo que amo, no pueden ser sobreentendidos. Aquello que *nosotros*, hablantes, conocemos, vemos, amamos, aquello que nos resulta común a todos y nos une, eso no puede convertirse en parte sobreentendida del enunciado. Además, lo social es plenamente objetivo por principio, no es más que la *unidad material del mundo* que entra en el horizonte visual de los locutores (en nuestro ejemplo es la pieza en la que se encuentran, la nieve que cae tras la ventana), tanto como *la unidad de las condiciones reales de vida*, unidad que suscita una comunidad de evaluaciones (pertenencia de los locutores a una misma familia, a una misma profesión, a una misma clase social, y finalmente, a una misma época, ya que los locutores son contemporáneos entre sí). Las evaluaciones sobreentendidas no son, en consecuencia, el producto de emociones individuales; son actos socialmente determinados y necesarios. Las emociones *individuales* solamente pueden ser *armónicas* que acompañan a la *tonalidad principal* de la evaluación *social*: el *yo* solamente puede realizarse en el discurso apoyándose en el *nosotros*.

De este modo, todo enunciado cotidiano es un entimema objetivo y social. Es como una “contraseña”, conocida solamente por aquellos que pertenecen al mismo horizonte social. En esto consiste la particularidad de los enunciados cotidianos: están ligados por miles de hilos al contexto vivido extraverbal y, cuando se los arranca de ese contexto, pierden la casi totalidad de su sentido; si se ignora su contexto vivido inmediato, no se los puede comprender.

Pero el contexto inmediato puede ser más o menos extenso. En el ejemplo propuesto anteriormente, es extremadamente estrecho: está determinado por el horizonte de la habitación, por el momento de la acción; el enunciado es sólo inteligible para dos personas nada más. Pero este horizonte común sobre el cual el enunciado se apoya puede extenderse tanto en el espacio como en el tiempo: *el “sobreentendido” puede encontrarse a nivel de la familia, de la nación, de la clase social, puede existir por días, años y épocas enteras.* A medida que se alargue el horizonte común y el grupo social que le corresponde, los aspectos sobreentendidos del enunciado llegan a ser más y más constantes.

Cuando el horizonte real sobreentendido del enunciado es estrecho, cuando coincide, como en nuestro ejemplo, con el horizonte concreto de dos individuos que se encuentran en la misma habitación y ven la misma cosa, inclusive la más efímera de las modificaciones que se produzca en el interior de este horizonte

puede ser sobreentendida. Pero cuando el horizonte es más extenso, el enunciado sólo puede apoyarse en elementos de la vida que sean constantes y estables, y en evaluaciones sociales esenciales y fundamentales.

Las evaluaciones sobreentendidas toman en este caso una significación particularmente importante. En efecto: las principales evaluaciones sociales que se enraízan inmediatamente en las particularidades de la vida económica del grupo social son las que se enuncian menos. Han entrado en la carne y en la sangre de todos los representantes de ese grupo; son ellas las que organizan las acciones y la conducta de las personas; son ellas las que están en cierto modo soldadas a las cosas y a los fenómenos correspondientes: por ello no requieren formulaciones verbales particulares. Nos parece que al mismo tiempo que percibimos la existencia del objeto, percibimos su valor como una de sus cualidades; del mismo modo, junto con el calor y la luz del sol percibimos el valor que estos tienen para nosotros. De esta manera, todos los fenómenos vitales que nos circundan están ligados a evaluaciones. Si la evaluación está efectivamente condicionada por la vida misma de la colectividad, se la admite como si fuera un dogma, como algo que va de suyo y no se presta a discusión. Inversamente, si la evaluación fundamental se enuncia y se demuestra, es porque se ha vuelto dudosa, se ha separado de su objeto, ha dejado de organizar la vida y, en consecuencia, su relación con las condiciones de existencia de la colectividad ha sido rota.

Una evaluación social sana pertenece a la vida misma, y es a partir de ella que organiza la forma del enunciado y su entonación, y no tiene ninguna necesidad de encontrar una expresión adecuada en el contenido del discurso. A partir del momento en que una evaluación abandona los aspectos formales del discurso para alojarse en el contenido, se puede afirmar con certeza que se prepara una nueva valuación. Por ello la evaluación esencial no está en absoluto encerrada en el contenido del discurso y no puede ser deducida a partir de él; por el contrario, la evaluación determina la *elección* misma de las palabras y la *forma* de la totalidad verbal. En cuanto a su expresión más pura, la halla en la *entonación*. La entonación establece una estrecha relación entre el discurso y el contexto extra-verbal: la entonación, conduce, en cierto modo, el discurso hacia fuera de sus límites verbales.

Detengámonos un poco más en el lazo que une la entonación con el contexto vivido, sirviéndonos del ejemplo utilizado anteriormente. Esto nos permitirá realizar una serie de observaciones importantes acerca de la esencia social de la entonación.

#### - IV -

Ante todo hay que subrayar que la palabra “bueh”, que es semánticamente de significación casi vacía, no puede de ninguna manera predeterminar la entonación de acuerdo con su contenido; no importa qué entonación pueda con justeza y legítimamente cargar esta palabra, ya sea la expresión de la alegría, la tristeza, el desdén, etc. Todo depende del contexto en el que las palabras se encuentran. En el caso que nos ocupa, es el contexto el que determina la entonación (compuesta de reprobación vehemente mezclada con un dejo de humor), está constituido por la situación extraverbal examinada anteriormente: no hay contexto verbal inmediato. Se puede decir a partir de aquí que, incluso cuando este contexto verbal inmediato se halla presente, y que por otra parte, aparece como suficiente para otros puntos de vista, la entonación nos conduce, con todo, más allá de los límites verbales: no se puede comprender la entonación si no se está familiarizado

con las evaluaciones sobreentendidas que pertenecen al grupo social considerado: *La entonación se sitúa siempre en la frontera de lo verbal y de lo no verbal, entre lo dicho y lo no dicho*. En la entonación, el discurso se halla en contacto directo con la vida. Y es ante todo por medio de la entonación que el hablante se encuentra en contacto directo con los auditores: la entonación es social por excelencia, es particularmente sensible a todas las fluctuaciones de la atmósfera social que rodea al locutor.

En lo que concierne a nuestro ejemplo, la entonación se enraiza en el deseo (común a los dos interlocutores) de ver llegar la primavera y en el pesar (también común) de ver cómo el invierno no ha concluido. Sobre estas evaluaciones comunes sobreentendidas se apoyan la firmeza y claridad de la tonalidad principal. En una atmósfera de simpatía, puede tomar su vuelo y diferenciarse entre los límites de la tonalidad principal. Pero si la certeza de este “sostén comunitario” no hubiera sido firme, la entonación habría tomado otra dirección, se habría enriquecido con otras tonalidades (la del desafío tal vez, o la contrariedad), o finalmente su hubiera replegado sobre sí misma, se hubiera reducido al mínimo. Cuando un hombre supone que su interlocutor no está de acuerdo con él o, incluso simplemente, cuando no está seguro acerca de tal acuerdo y duda de él, da a las palabras que pronuncia una entonación diferente, y por otra parte, construye de manera diferente su enunciado. Veremos más adelante que no solamente la entonación, sino toda la estructura formal del discurso depende, en gran medida, de la relación que existe entre el enunciado por una parte, y por otra, las evaluaciones comunes que se supone existen en el medio social al que el discurso se encuentra destinado. Una entonación creadora, segura de sí misma y rica en matices sólo es posible partiendo de la suposición de un “sostén comunitario”. En contrapartida, allí donde ese sostén se encuentra ausente, la voz se quiebra, la riqueza de entonaciones se reduce, de modo parecido a cuando un hombre que está a punto de reír se da cuenta de que nadie está dispuesto a imitarlo: su risa se interrumpe o degenera, se vuelve forzada; el individuo pierde su claridad y seguridad y ya no es capaz de suscitar bromas o conversaciones alegres. *La comunidad de las principales evaluaciones es el cañamazo sobre el cual el discurso humano vivo borda los ornamentos de su entonación*. Pero en la entonación, la espera de una simpatía, de un “sostén comunitario” no agota todavía la totalidad de su naturaleza social. Además de esta orientación hacia el auditor, tiene otro aspecto extremadamente importante para una sociología del discurso.

Si observamos la entonación del enunciado que hemos analizado, subrayaremos un rasgo “enigmático” que merece un examen particular.

En la entonación del enunciado “Bueh”, lo que se dejaba oír, no era solamente la decepción de ver cómo caía la nieve –actitud pasiva, sino igualmente la indignación y la reprobación –actitud activa. ¿A quién se dirige este reproche? De ninguna manera al auditor, sino a algún otro, y esta dirección del movimiento de la entonación provoca el desenlace de la situación y da lugar a un *tercer participante*. ¿Quién es este tercero? ¿A quién se dirige el reproche? ¿A la nieve, a la naturaleza? ¿Al destino tal vez?

Por supuesto, en nuestro enunciado cotidiano, muy simplificado, este tercer participante, que en la obra literaria lleva el nombre de *héroe*, no se halla todavía constituido por entero: la entonación indica claramente dónde está su lugar, pero no recibió todavía un equivalente semántico y no se encuentra nombrado. La entonación establece aquí una relación viva con el objeto del enunciado, éste se encuentra casi *apostrofado*,

como si fuera el culpable, vivo y concreto; en cuanto al auditor –el segundo participante–, se lo encuentra, en cierto modo, invocado como testigo y aliado.

Casi todas las entonaciones vivas en el discurso cotidiano animado parecen dirigirse, más allá de los objetos y las cosas, a los participantes y a los lectores concretos de la vida: la entonación se caracteriza por una muy fuerte tendencia a la personificación. Si la entonación no está atenuada (como en nuestro ejemplo) por cierta ironía, si es ingenua y espontánea, suscita entonces una imagen mitológica, una fórmula mágica, una plegaria, y es esto, precisamente, lo que se produce en los primeros estadios de la cultura. Para volver a nuestro ejemplo, ahí tenemos un fenómeno muy importante: la entonación crea la metáfora, parece que hiciera escuchar un reproche dirigido a ese ser vivo, culpable del mal tiempo, o sea, el invierno. Tenemos aquí una metáfora entonacional en estado puro, pero en ella, como si fuera una cuna, también duerme la posibilidad de la metáfora semántica corriente. Si esta posibilidad se concretara, la palabra “bueh” se amplificaría con una expresión metafórica a o menos como la siguiente: “¡Qué invierno tan cabeza dura! ¡No quiere darse por vencido, y sin embargo ya ha llegado la hora!”. Pero esta posibilidad contenida en la entonación ha permanecido sin actualizar, el enunciado se ha contentado con la palabra “bueh”, semánticamente casi vacía.

Debemos notar que en el discurso cotidiano, la entonación es en su conjunto mucho más metafórica que las palabras mismas; en la entonación parece vivir todavía el alma primitiva, creadora de mitos. Todo ocurre como si alrededor del hablante el mundo se encontrara lleno de fuerzas animadas: la entonación amenaza, vitupera, ama y acaricia los objetos y los fenómenos inanimados, mientras que la mayor parte de las metáforas corrientes del lenguaje cotidiano se corrompen, y las significaciones de las palabras son avaras y prosaicas.

Un estrecho parentesco une la metáfora entonacional con *la metáfora gestual* (el gesto mismo ha sido un gesto lingüístico, un elemento de un gesto complejo que implicaba el cuerpo entero), entendiendo que utilizamos la noción de gesto en un sentido amplio que engloba tanto la mímica como el gesto de la cara. El gesto, como la entonación, precipita el desenlace de la situación e introduce a un tercer participante, el héroe. En el gesto dormita siempre el embrión del ataque o la defensa, de la amenaza o la caricia; el espectador y el auditor representan el papel de aliados o de testigos. A menudo, en este gesto, el que está en el lugar del “héroe” es nada más que un objeto inanimado, un fenómeno, o bien, cualquier circunstancia de la vida cotidiana. Muy frecuentemente, en un acceso de despecho, nos sucede que cerramos el puño en el vacío o simplemente, lanzamos una mirada sombría que no se dirige a nadie en particular; inversamente, podemos sonreír a todo, al sol, a los árboles, a nuestros propios pensamientos.

Es indispensable tener siempre presente algo que muy a menudo la estética psicologista olvida: *la entonación y el gesto son activos y objetivos por su tendencia misma*. No expresan solamente el estado de ánimo pasivo del locutor, sino que siempre son igualmente portadores de una relación viva y activa con el mundo exterior y con el entorno social (los enemigos, los amigos, los aliados).

Por medio de la entonación y el gesto, el hombre se compromete socialmente y toma activa posición respecto de ciertos valores que conforman los fundamentos mismos de su existencia social. Y es precisamente este aspecto objetivo y social de la entonación y el gesto (y no su aspecto subjetivo y psicológico) el que debe

interesarse a los teóricos de las artes implicadas, en la medida en que es allí donde residen las fuerzas estéticamente creadoras que edifican y organizan la forma artística de esos fenómenos.

Así, toda entonación está orientada hacia *dos direcciones*: en relación con el auditor como aliado o testigo, y en relación con el objeto del enunciado como tercer participante vivo (la entonación vituperadora, acaricia, rebaja o eleva a las nubes a este último). *Esta doble orientación social determina y da su sentido a todos los aspectos de la entonación*. Pero esto es igualmente cierto para todos los otros aspectos del enunciado verbal: todos se organizan y toman forma del mismo proceso de la *doble orientación* del hablante, la única diferencia consiste en que la entonación, aspecto a través del cual el discurso es más sensible, más maleable y más libre, revela también mucho más claramente este origen social.

Estamos ya en condiciones de decir que *toda palabra realmente pronunciada* —y no amortajada en un diccionario *es la expresión y el producto de la interacción social de tres participantes*: el hablante (o autor), el auditor (o lector) y aquél (o aquello) de lo que se habla (o héroe). El discurso es un suceso social, no se basta a sí mismo, como una dimensión abstractamente lingüística, y tampoco puede ser deducida de manera psicológica de la conciencia subjetiva del hablante, aisladamente considerada. Por eso la aproximación formal y lingüística tanto como la aproximación psicológica yerran el blanco: la esencia concreta, sociológica del discurso, que es la que determina exclusivamente su verdad o su falsedad, su bajeza o su grandeza, su utilidad o su inutilidad, permanece, cuando se la aborda de estas dos maneras, incomprensible e inaccesible.

Por supuesto, es el “alma social” del discurso la que lo vuelve estéticamente significativo, hermoso o feo. Ciertamente, las dos concepciones abstractas (la concepción formal lingüística y la concepción psicológica) conservan su significación en la medida en que se someten a la aproximación sociológica, fundamental y más concreta. La colaboración de estos abordajes es inclusive indispensable, pero por sí mismos, tomados aisladamente, son letra muerta.

El enunciado concreto (y no la abstracción lingüística) nace, vive y muere dentro del proceso de la interacción social de los participantes en el enunciado. Su significación y su forma están determinadas, en lo esencial, por la forma y el carácter de esta interacción. Si se arranca el enunciado de su suelo nutricional, totalmente real, se pierde la clave que permite acceder a la comprensión de su forma y su sentido, y solamente se tiene entre manos una envoltura, ya sea la de la abstracción lingüística, ya sea la no menos abstracta del esquema de pensamiento (la famosa “idea que anima la obra”, otrora tan encumbrada entre los teóricos e historiadores de la literatura). Se trata de dos abstracciones a las que nada liga entre sí, puesto que no tienen un terreno concreto en el que podrán realizar su síntesis viviente.

Nos queda ahora sintetizar nuestro breve análisis del enunciado en la vida cotidiana y de *sus potencialidades, de sus gérmenes, de la forma y del contenido virtuales* que hemos descubierto en él.

Cualquiera sea el sentido vivido y la significación del enunciado en la vida, no coincide con su constitución puramente verbal. Los discursos pronunciados están impregnados de sobreentendido y de no dicho. Lo que se llama “comprensión” y “evaluación del enunciado” (el acuerdo o el desacuerdo respecto de él) engloba siempre tanto el discurso mismo como la situación vivida extraverbal. Así la vida no actúa sobre el enunciado desde el exterior, sino que penetra desde su interior; la vida es la unión y la existencia común que rodea a los hablantes, y también la unidad de evaluaciones esenciales que se enraízan en esa existencia, y

fuera de las cuales no puede haber enunciado inteligible. La entonación se encuentra en la frontera entre la vida y la parte verbal del enunciado, transmite, en cierto modo, la energía de la situación vivida en el discurso contraria a todo lo que es lingüísticamente estable, un movimiento histórico vivo y un carácter singular. Y por fin, el enunciado refleja dentro de sí la interacción social entre el locutor, el auditor y el héroe; es el producto y la fijación en el material verbal de su comunicación viva.

El discurso es de alguna manera el “guión” de cierto acontecimiento. La comprensión viva del sentido global de la palabra debe *reproducir* ese acontecimiento, que es la relación recíproca entre los hablantes, debe “ponerla en escena”, si se puede decir así. Aquel que descifra ese sentido asume el papel de auditor, y para hacerlo, debe igualmente comprender bien la posición de los otros participantes.

La lingüística no ve, por supuesto, ni ese acontecimiento, ni a sus participantes vivos, se refiere a un discurso abstracto, en estado puro, y a sus diferentes aspectos también abstractos (los aspectos fonéticos, morfológicos, etc.). Por eso, el *sentido global* del discurso y su *valor ideológico* –gnoseológico, político, estético– no son accesibles para esta aproximación. Por lo mismo que para el discurso no puede haber ni una lógica ni una política lingüística, tampoco puede haber una poética lingüística.

- V -

¿En qué se distingue el enunciado verbal artístico –la obra poética acabada– del enunciado cotidiano?

Desde el comienzo aparece claro que aquí el discurso no se encuentra ni puede encontrarse respecto del conjunto de lo que se ve y conoce inmediatamente, y respecto de los momentos del contexto extra-verbal, en una dependencia tan estrecha como la que tiene en la vida. La obra estética no puede apoyarse en los objetos y los acontecimientos del entorno inmediato, como algo dado, sin introducir la menor alusión a esos acontecimientos en la parte verbal del enunciado. Desde este punto de vista, el discurso de la literatura está sometido a exigencias mucho mayores: una parte importante de lo que la vida quedaría fuera de los límites del enunciado, debe encontrar ahora un representante verbal. Desde un punto de vista objetivo y pragmático, nada debe quedar inexpresado en una obra poética.

¿Se debe concluir entonces que en la literatura el hablante, el autor y el héroe se encuentran por primera vez, sin que nada sepan unos de otros, sin tener un horizonte común, ni un pacto de apoyo, ni nada que sobreentender? algunos se inclinan a pensar que, efectivamente, ocurre así.

Pero, de hecho, la obra está muy profundamente imbricada en el contexto vivido inexpresado. Si el auditor y el héroe se reunieran verdaderamente por primera vez como seres abstractos, desprovistos de todo horizonte común, y si buscaran sus palabras en un diccionario, a duras penas se podría imaginar que de allí surgiese una obra prosaica y, *a fortiori*, una obra poética. La ciencia, en cierta medida se aproxima a este límite: la definición científica contiene, en efecto, un mínimo de sobreentendido, pero al mismo tiempo se podría demostrar que la ciencia tampoco puede prescindir del sobreentendido.

En literatura, el papel representado por las evaluaciones sobreentendidas es particularmente importante. Se puede decir que *la obra poética es un poderoso condensador de evaluaciones sociales inexpresadas*, cada palabra está saturada de ellas. Y son precisamente *esas evaluaciones sociales las que organizan las formas artísticas como su directa expresión*.

Las evaluaciones determina, ante todo, *la elección de la palabra* por parte del autor, y el hecho de que el auditor tome conciencia de ello. Porque el poeta no elige sus palabras en un diccionario, sino que las toma del contexto vivido, donde han madurado y se han impregnado de evaluaciones. Se puede afirmar que el poeta trabaja en todo momento con la simpatía y la antipatía, y el acuerdo o el desacuerdo del auditor. Por otra parte, la evaluación es igualmente activa en lo que se refiere al objeto del enunciado, a saber, el héroe. El simple hecho de elegir un epíteto o una metáfora ya es un acto evaluativo orientado hacia dos direcciones: hacia el auditor, y hacia el héroe: *El auditor y el héroe participan constantemente en el acontecimiento de la creación*, que ni por un instante deja de ser una comunicación viva entre ellos.

La tarea de la poética sociológica podría realizarse si se llegara a explicar cada momento de la forma como expresión activa de una evaluación dirigida hacia esas dos direcciones: hacia el auditor y hacia el objeto del enunciado (el héroe)<sup>4</sup>. Pero actualmente para resolver este problema disponemos de muy pocos elementos. Solamente se pueden bosquejar las etapas preliminares de una investigación semejante.

La estética formalista contemporánea define la forma artística como *forma del material*. El desarrollo coherente de este punto de vista lleva a ignorar el contenido, porque ya no queda lugar para él en la obra artística, en el mejor de los casos se convierte en uno de los momentos del material y por lo tanto es sólo indirectamente organizado por la forma artística que se relaciona directamente con el material<sup>5</sup>.

En una concepción así, la forma pierde su carácter evaluador activo y sólo es capaz de suscitar en los que la perciben sensaciones agradables y absolutamente pasivas.

Por cierto, la forma se realiza con la ayuda del material, queda fijada en él, pero en cuanto a su *significación*, lo supera. *La significación, el sentido de la forma se relacionan no con el material, sino con el contenido*. Así, podemos decir que la forma de una estatua no es la forma del mármol, sino la del cuerpo humano además la forma eleva heroicamente al hombre representado, o bien lo “adula” o lo “rebaja” (Cf. el estilo de la caricatura en escultura), es decir, expresa una determinada evaluación de aquello que representa.

Pero es en la poesía donde esta significación axiológica de la forma resulta más clara. El ritmo y los demás elementos formales expresan evidentemente una relación activa con aquello que se representa y que la forma exalta, lamenta o ridiculiza.

La estética psicológica llama a esto “el aspecto emocional” de la forma. Lo que aquí nos importa no es la dimensión psicológica del asunto, el hecho de saber cuáles son las fuerzas psíquicas que participan en la creación y en la percepción coacreadora de la forma; lo que aquí nos interesa es la significación de esas emociones, su carácter activo orientado hacia el contenido. Con la ayuda de la forma artística, el creador *toma una posición activa respecto del contenido*.

La forma en sí misma no necesariamente debe ser agradable (la explicación hedonista resulta inepta), debe ser una *evaluación convincente* del contenido. Así, la forma del enemigo puede aparecer como repugnante, pero su efecto, al final positivo, vale decir, el placer del espectador, se liga con el hecho de que esta forma es la que conviene a un enemigo, y que ya encuentra, desde un punto de vista técnico, perfectamente realizado con la ayuda del material utilizado. Y es en estas dos direcciones que se debe estudiar

---

4

5

la forma: en relación con el contenido del cual la forma resulta evaluación ideológica, y en relación con el material en el que esta evaluación se realiza técnicamente.

No es para nada necesario que la evaluación ideológica expresada por la forma se vehicule a través del contenido mediante una sentencia, un juicio moral político o de otra naturaleza. La evaluación debe mantenerse en el ritmo, en el *movimiento axiológico* del epíteto, de la metáfora, en el orden según el cual se desarrolla el acontecimiento representado; sólo debe realizarse a través de los recursos formales del material. Pero, al mismo tiempo, la forma no debe tampoco perder la relación con el contenido, en caso contrario, se convierte en una experimentación técnica desprovista de todo sentido artístico verdadero.

La definición general del estilo que fuera dada por la poética clásica y neoclásica y su división fundamental en “estilo elevado” y “estilo bajo, resalta muy bien esa naturaleza activamente evaluadora de la forma artística. La estructura de la forma es efectivamente *jerárquica*, y mediante esta relación se aproxima a las gradaciones políticas y jurídicas. Como en estas últimas, la forma crea, en el seno del contenido conformado artísticamente, un sistema complejo de relaciones jerárquicas recíprocas; cada uno de estos elementos (por ejemplo, el epíteto o la metáfora) eleva al grado supremo, rebaja o nivela el objeto al que determina. La elección de determinado héroe o de un suceso cualquiera determina de entrada el nivel general de la forma, y determina también el carácter de aceptabilidad de tal o cual procedimiento formal. Y esta exigencia fundamental de *adecuación del estilo* reposa sobre *la adecuación jerárquicamente evaluativa de la forma y del contenido* que deben ser *equivalentes*. La elección del contenido y la elección de la forma proceden de un único e idéntico acto que instituye la posición fundamental del creador, y a través de este acto se expresa una única e idéntica evaluación social.

## - VI -

Queda perfectamente claro que el análisis sociológico sólo puede realizarse a partir de la organización estrictamente verbal, lingüística, de la obra; pero no debe encerrarse en esos límites verbales como lo hace la poética lingüística. En efecto, la contemplación artística de una obra poética se realiza, a lo largo de la lectura, a través del grafema (es decir: por la imagen visual que deja la palabra escrita o impresa); pero en la etapa que sigue a la percepción, esta imagen visual se disuelve y se eclipsa casi completamente tras las otras dimensiones de la palabra –la articulación, la imagen sonora, la entonación, la significación–, y estos aspectos, por consiguiente, nos llevan más allá de la palabra. Podemos afirmar, entonces, que *la relación que existe entre el aspecto puramente lingüístico del discurso y la totalidad de la obra artística es idéntica a la relación entre el grafema y la palabra en su totalidad*. También en la poesía, el discurso es una especie de “guión” del acontecimiento, y una percepción artística competente la “pone en escena”, adivinando sutilmente en las palabras y las formas de su organización, las relaciones recíprocas, vivas y específicas que existen entre el autor y el mundo que ha representado, y al mismo tiempo, interviniendo en esas relaciones recíprocas como tercer participante, como auditor. Allí donde el análisis lingüístico solamente ve palabras y relaciones abstractas (fonéticas, morfológicas, sintácticas, etc.), la percepción artística viva y el análisis sociológico concreto descubren relaciones entre los hombres, relaciones que se encuentran simplemente reflejadas y

fijadas en el material verbal. El discurso es un esqueleto que sólo se recubre de carne viviente durante la percepción creadora y, por consiguiente, durante la comunicación social viva.

Trataremos ahora de indicar muy sucintamente, y de manera preliminar, los tres aspectos esenciales de aquellas relaciones recíprocas que se establecen entre los participantes del acontecimiento artístico, y que determinan, en general, las líneas principales del estilo poético como fenómeno social. Un estudio que se extienda en los detalles de estos aspectos es, naturalmente, imposible dentro de los límites de este artículo.

No consideraremos al autor, al héroe y al auditor fuera de los límites del acontecimiento artístico, sino solamente en cuanto entran en el acto de percepción de la obra de arte, en cuanto son sus aspectos constitutivos indispensables. Son las fuerzas vivas que determinan la forma y el estilo que resultan perfectamente perceptibles para un lector competente. El conjunto de observaciones que el historiador de la literatura y de la sociedad puede producir y que se refieren al autor y a sus personajes (a saber: la biografía del autor, una calificación *cronológica y sociológica precisa de los personajes*, etc.), quedan, aquí, por supuesto, excluidas. Ese tipo de observaciones no participan directamente de la estructura de la obra, permanecen fuera de ella. En lo que concierne al auditor, solamente nos interesa en la medida en que ha sido tenido en cuenta por el autor, en la medida en que la obra se orienta hacia él, y en la medida en que el auditor es quien determina, desde el interior, la estructura. No es entonces al público real que tomamos en cuenta, ni el público que ha constituido, para un autor determinado, la causa efectiva de sus lectores.

El primero de los aspectos del contenido que determina la forma es el *rango axiológico* ocupado por el acontecimiento representado y por su portador, el héroe (esté o no nombrado), rango que debe considerarse en su correlación rigurosa con el rango del creador y el del receptor. Nos encontramos aquí con una relación bilateral, como ocurre en la vida política y jurídica: amo–esclavo, príncipe–vasallo, camarada–camarada, etc.

La tonalidad fundamental del estilo se determina, ante todo, por la del [personaje] que habla y por la relación que existe entre éste y el hablante (puede estar ubicado más alto, más bajo o al mismo nivel que el hablante en la jerarquía social). El rey, el padre, el hermano, el esclavo, el camarada, cuando aparecen como héroes del enunciado determinan también su estructura formal. Y el peso específico de la jerarquía del héroe se determina, a su vez por el contexto axiológico fundamental e inexpressado al que se integra el enunciado poético.

Del mismo modo que la “metáfora entonacional” en nuestro ejemplo (tomado de la vida cotidiana) establecía una relación viva con el objeto del enunciado, así también todos los elementos del estilo de la obra poética están saturados por la relación evaluativa del autor con el contenido y expresan su posición social fundamental. Subrayemos una vez más que no tenemos en cuenta aquí aquellas evaluaciones ideológicas que se introducen en el contenido mismo de la obra a través de los juicios y conclusiones del autor, sino que consideramos aquella otra *evaluación por la forma*, mucho más fundamental y más profunda, que encuentra su expresión en la propia manera de ver y de disponer el material artístico.

Ciertas lenguas, en particular el japonés, disponen de un rico y variado arsenal de formas lexicales y gramaticales cuyo empleo está rigurosamente determinado por el rango del héroe del enunciado (etiqueta del lenguaje)<sup>6</sup>.

Podemos afirmar que aquello que para un japonés es un *problema de gramática*, para nosotros consiste en un *problema de estilo*. Los componentes esenciales del estilo de la epopeya heroica, de la tragedia, de la oda, etc. están determinados, precisamente, por una posición jerárquica del objeto del enunciado respecto del hablante.

No hay que pensar que la literatura contemporánea haya dejado de lado la determinación jerárquica entre el creador y el héroe: se ha tornado más complicada, porque no refleja con la misma nitidez la jerarquía sociopolítica coetánea, con que lo hacía, por ejemplo, el clasicismo, pero en lo que se refiere al principio de la modificación del estilo en función del valor social del héroe del enunciado, este axioma conservó, por supuesto, toda su fuerza. Porque no se trata de que el poeta odie a su enemigo personal, o que ame o alabe a través de la forma a un amigo; no se regocija ni se aflige por los sucesos de su vida privada, sino que debe *generalizar y socializar* ese *pathos* y, consecuentemente profundizar el suceso correspondiente hasta otorgarle *significación e importancia social*.

El segundo aspecto de las relaciones recíprocas entre el héroe y el creador (que determinan el estilo) consiste en el grado de proximidad que existe entre ellos. Este aspecto tiene en todas las lenguas una expresión gramatical inmediata: el empleo de la primera, la segunda o la tercera persona y la modificación de la estructura de la frase en función de su sujeto (“yo”, “tú” o “él”). La forma que adquiere un juicio emitido acerca de un tercero, la que se utiliza cuando uno se dirige a otro, la que se emplea para hablar de sí mismo (y sus diferentes variedades), son gramaticalmente diferentes. De este modo la estructura misma del lenguaje refleja aquí la relación recíproca entre los hablantes.

En ciertas lenguas, las formas puramente gramaticales son capaces de expresar, de modo aún más flexible los matices de las relaciones sociales que ligan a los hablantes entre sí, y también las diferentes gradaciones de su proximidad. Desde este punto de vista, las formas de plural en ciertas lenguas son muy interesantes: por ejemplo, las formas llamadas “inclusivas” y “exclusivas”. Cuando el locutor emplea el “nosotros” y considera también al auditor, cuando lo incluye en el espacio del sujeto, utiliza una forma determinada; inversamente, cuando sólo se considera a sí mismo y a otro (“nosotros”, en el sentido de “él y yo”) utiliza otra forma. Así se emplea el dual en ciertas lenguas australianas. Del mismo modo existen dos formas diferentes para significar el sujeto triple: una significa “yo, tú, él”, la otra significa “yo, él y él” (tú, auditor, estás excluido).<sup>7</sup>

En las lenguas europeas, este tipo de relaciones recíprocas entre hablantes no encuentra una expresión gramatical explícita. Estas lenguas tienen un carácter más abstracto, no son capaces de reflejar la situación del enunciado a través de la propia estructura gramatical. Pero como contrapartida, las relaciones recíprocas hallan su expresión (y esto de manera más fina y diferenciada) en el estilo y la entonación del enunciado. A través de procedimientos puramente artísticos, la situación social de la creación artística se encuentra reflejada, con todos sus aspectos, en la obra.

La forma de la obra poética está en gran medida determinada por el modo en que el autor percibe a su héroe, a su vez el centro alrededor del cual se organiza el enunciado. La forma de narración objetiva, la forma del apóstrofe (plegaria, himno, ciertas formas de la poesía lírica), la forma de autoexpresión (confesión,

autobiografía, declaración lírica –que es una de las formas más importantes de la poesía amorosa–) están todas ellas, determinadas, precisamente por el grado de proximidad entre el autor y el héroe.

Estos dos aspectos que acabamos de indicar (el valor jerárquico del héroe y su grado de proximidad respecto del autor), tomados en sí mismos, separadamente, resultan aún insuficientes para determinar la forma artística. Ocurre, en efecto, que un tercer participante, el receptor, se introduce constantemente en el juego y modifica las relaciones recíprocas entre los otros dos (el creador y el héroe).

En verdad las relaciones recíprocas entre el autor y el héroe jamás son de dos términos simples: la forma siempre tiene en cuenta a un tercer participante, el receptor, que, precisamente, ejerce una influencia esencial en todos los aspectos de la obra.

¿Hacia qué dirección el receptor puede orientar el estilo del enunciado poético?. En este punto, también debemos distinguir dos aspectos principales: en primer, lugar, la proximidad que existe entre el receptor y el autor, y en segundo lugar, la relación entre el receptor y el héroe: Nada es más perjudicial para la estética en el desconocimiento del papel autónomo que tiene el receptor. Existe una concepción según la cual se considera al receptor como un igual del autor (la posición de un receptor competente debería nada más que reproducir la del autor). En realidad ocurre de una manera muy diferente. Habría que invertir la proposición: el receptor jamás es igual al autor. Posee *su lugar, un lugar que le es propio* en el acontecimiento de la creación artística. Debe ocupar una posición particular, y además, *orientarse simultáneamente hacia dos direcciones*: hacia el autor y hacia el héroe. Es esta posición la que determina el estilo del enunciado.

¿Y cómo percibe el autor a su receptor?. Examinando nuestro ejemplo de enunciado cotidiano, habíamos señalado en qué medida el acuerdo o el desacuerdo supuesto en el auditor determinaban la entonación. Se vuelve a encontrar la misma condición en todos los momentos de la forma. Para hablar de una manera metafórica, podríamos decir que el auditor se encuentra normalmente *al lado* del autor, como una suerte de aliado. Pero esta figura clásica dista mucho de presentarse siempre.

Muchas veces, el receptor comienza a acercarse al héroe del enunciado. La expresión más clara y típica de esta situación la encontramos en el estilo polémico que ubica en el mismo rango al héroe y al receptor. La sátira también puede englobar al receptor, y considerarlo como próximo al héroe ridiculizado, y no cercano al autor burlón: se trata aquí de una especie de forma inclusiva de burla, radicalmente diferente de la forma exclusiva en la que el receptor es solidario con la risa del autor. Se puede observar un fenómeno interesante en el romanticismo, en el que el autor parece a menudo *llevar a cabo un pacto con el héroe en contra del receptor* (Cf. Schlegel, *Lucinda*, y dentro de la literatura rusa, y hasta cierto punto, lo que al respecto ocurre en *Un héroe de nuestro tiempo* de Lermontov).

La percepción del receptor por parte del autor es particularmente interesante en las formas de la confesión y de la autobiografía. Todas las gradaciones sentimentales (desde el respeto y la humildad ante el receptor reconocido como un juez, hasta la desconfianza despreciativa y la hostilidad, pueden determinar el estilo de la confesión y de la autobiografía. En Dostoievsky se puede encontrar un material muy original para ilustrar esta situación. El estilo de la “confesión” en *El idiota* está determinado por un grado casi extremo de desconfianza despreciativa y de hostilidad respecto de todos los que habrán de escuchar esas confidencias de

un moribundo. Una comprensión semejante, pero un poco más atenuada, determina el estilo de *Memorias del subsuelo*. En contrapartida, el estilo de la “confesión” de Stravroguin en *Los endemoniados revela* mayor confianza hacia el receptor y reconocimiento hacia sus derechos, aunque, también aquí, un sentimiento cercano al odio irrumpa una y otra vez, lo que produce brutales rupturas en el estilo [...]

La forma de la poesía es particularmente sensible a la posición del receptor. La condición esencial de la entonación lírica consiste en la *confianza absoluta en la simpatía de los receptores*. En el momento en que la duda penetra dentro de la situación lírica, el estilo de la poesía se transforma brutalmente. Este conflicto con el receptor encuentra su más clara expresión en lo que se llama “ironía lírica” (H. Heine y en la poesía moderna, Laforgue, Anmenski, etc.). La forma de la ironía está, por otra parte, condicionada por el conflicto social: se trata del encuentro en una misma voz de dos evaluaciones concretas, y del choque, la interferencia, que se produce entre ellas.

La estética contemporánea ha propuesto una nueva teoría de la tragedia, una teoría llamada “jurídica”, cuyo principio puede reducirse a la tentativa de comprender *la estructura de la tragedia como estructura de un proceso que se desarrolla ante un tribunal*.

Las relaciones recíprocas del héroe con el coro, por una parte, y la posición general del receptor, por el otro, se prestan, en efecto, a una interpretación jurídica. Pero, por supuesto, sólo puede hablarse aquí de una *analogía*. Sucede que la tragedia, como cualquier otra obra literaria, tiene algo en común con un proceso jurídico, pero nada más que un elemento: la presencia de *partes*, es decir, varios participantes que ocupan *posiciones diferentes*.

Las estereotipadas designaciones que se le dan al poeta, tales como “juez”, “testigo”, “defensor”, o incluso “verdugo” (Cf. El clisé de la “sátira que empuña el látigo”, Juvenal, Barbier, Nekrassov, etc.), y también las apelaciones correspondientes del héroe y del receptor revelan a través de la analogía el mismo fundamento social para la poesía. El autor, el héroe y el receptor no se fusionan nunca en una unidad indiferenciada, sino que ocupan *posiciones autónomas*, son las “partes” pero no de un proceso, sino de un acontecimiento artístico, provisto de una estructura social específica, cuyo “proceso verbal” está constituido, precisamente, por la obra de arte.

No resulta superfluo subrayar una vez más que el receptor del que hablamos es un participante inmanente del acontecimiento artístico y que determina desde el interior la forma de la obra de arte. Este receptor (al igual que el autor y el héroe) constituye un momento intrínseco necesario de la obra y no se confunde, en modo alguno, con lo que se llama “público”, ubicado fuera de la obra y cuyo gusto y exigencias artísticas pueden conscientemente ser tenidos en cuenta. Tal *consideración consciente* es incapaz de determinar directamente de modo profundo la forma artística en el proceso de su creación viva. Más aún, si esta consideración consciente del público ocupa un lugar, aunque fuese de escasa importancia en la obra del poeta, ésta perderá inevitablemente su pureza artística y se rebajará a un nivel social inferior.

Esta consideración exterior del público significa que el poeta ha perdido su auditor inmanente, significa que se ha alejado de la totalidad que era capaz de determinar *desde el interior*, independientemente de toda consideración abstracta, sus evaluaciones sociales fundamentales. Cuanto más se aleja el poeta de la unidad social del grupo al cual pertenece, tanto más se verá impulsado a tomar en cuenta las exigencias

*exteriores de un público determinado.* Porque solamente un grupo social extraño al poeta puede determinar desde el exterior, su creación. Su grupo propio no tiene ninguna necesidad de tal determinación exterior, se encuentra en la propia voz del poeta, en su tonalidad fundamental, en sus entonaciones, y esto es así, lo quiera o no el poeta.

En el proceso de interacción global con su medio, el poeta recibe sus palabras y aprende a otorgarles determinadas entonaciones, *a lo largo de toda su vida.* Ya comienza a utilizar esas palabras y entonaciones en su *discurso interior*, con la ayuda del cual piensa y toma conciencia de sí, incluso cuando no se expresa. Es ingenuo creer que uno se puede apropiarse de un *discurso exterior* contrario a *su propio discurso interior*, a su propia manera de tomar conciencia verbal de sí mismo y del mundo. Si efectivamente es posible crearlo con motivo de necesidades que aparecen en alguna situación concreta de la vida, no es menos cierto que, separado de todas las fuentes que lo nutren, estará privado de cualquier productividad artística. El estilo del poeta nace del estilo de su discurso interior (que escapa a todo control), y que es, a la vez, producto de toda su vida social.

“El estilo es el hombre”, pero se puede afirmar que el estilo es, por lo menos, dos hombres, o más exactamente, un hombre y un grupo social representado por el receptor que participa de manera permanente del discurso interior y exterior del hombre, y que encarna la autoridad que el grupo social ejerce sobre él.

El hecho es que todo acto de conciencia, por menos distinto que fuese, no puede existir sin discurso interior, sin palabras y entonaciones (evaluaciones) y, por consiguiente, ya es un acto social, un acto de comunicación. La más íntima introspección ya es una tentativa de traducción a la lengua común, y de consideración del punto de vista del otro: por consiguiente, ya es un acto social, un acto de comunicación. La más íntima introspección ya es una tentativa de traducción a la lengua común, y de consideración del punto de vista del otro; esto quiere decir que incluye una orientación hacia el receptor potencial. Ese receptor puede ser simplemente el portador de las evaluaciones del grupo social al que pertenece el sujeto de la introspección. Bajo esta relación, la *conciencia*, en la medida en que no nos separemos de su contenido, *no es ya un fenómeno meramente psicológico*, sino, ante todo, *un fenómeno ideológico, el producto de una relación de comunicación social.* Este coparticipante permanente de todos nuestros actos de conciencia no determina sólo el contenido de ésta, determina igualmente -y creemos que el punto principal- la elección del contenido, la elección de aquello de lo que tenemos conciencia, y por lo tanto, también de las evaluaciones que penetran en la conciencia (lo que la psicología designa habitualmente como “tonalidad emocional” de la conciencia). El receptor que determina la forma artística se encuentra como arquetipo en ese participante permanente de todos nuestros actos de conciencia.

Nada puede ser más nefasto que representarse la fina estructura social presente en la creación verbal por medio de una analogía con las especulaciones conscientes y cínicas de los editores burgueses que “tienen en cuenta la coyuntura del mercado del libro”, y aplicar al análisis de la estructura inmanente de la obra categorías tales como “oferta y demanda”.; Muchos son los “sociólogos” (!) Que tienden a identificar el papel que representa el poeta al servicio de la sociedad con la actividad de un editor dinámico.

En las condiciones de la economía burguesa, el mercado del libro “regula”, desde luego, el trabajo creador del poeta, pero ello no debe de ninguna manera ser asimilado al papel regulador que cumple el

receptor, que es un elemento estructural permanente de la creación artística. Para el historiador de la literatura de la época capitalista, el mercado constituye un momento muy importante, pero para la poética teórica que se dedica a la estructura ideológica fundamental del arte, este factor exterior resulta inútil. La historia de la literatura, por lo demás, no debe confundir, tampoco, la historia del mercado del libro y la de la edición, con la historia de la poesía.

- VII -

Los diferentes aspectos que determinan la forma del enunciado artístico, son 1) el valor jerárquico del héroe o del acontecimiento que constituye el contenido del enunciado; 2) su grado de proximidad respecto del autor; 3) el receptor y sus relaciones recíprocas con el autor por un lado, y con el héroe por otro. Todos estos aspectos son los *puntos en los que se apoyan las fuerzas sociales de la realidad extraartística en la poesía*. Precisamente, gracias a esta estructura intrínsecamente social, la creación artística se abre por todos lados a las influencias sociales de los restantes dominios de la vida. Las otras esferas ideológicas, en particular la estructura sociopolítica y, por fin, la economía, determinan la poesía, pero no solamente *desde el exterior*, sino apoyándose sobre los elementos estructurales intrínsecos. E inversamente: la interacción artística del creador, del receptor y del héroe puede ejercer su influencia sobre los restantes dominios de la comunicación social.

Para responder de manera completa a la pregunta acerca de cuáles son los héroes típicos de la literatura en una época dada, cuál será la orientación formal tipo del autor en relación a ellos, y cuáles son las relaciones recíprocas del héroe del autor con el receptor dentro de la producción literaria, es necesario realizar un análisis amplio y diversificado de las condiciones económicas e ideológicas de la época estudiada.

Pero estos problemas históricos concretos superan el cuadro de la poética teórica, que aún tiene frente a sí otra tarea importante que cumplir. Hasta el presente sólo hemos abordado los espacios que determinan la forma en su relación con el contenido, vale decir, como evaluación social encarnada de ese contenido. Llegamos a la conclusión de que cada uno de esos aspectos de la forma es el producto de una interacción social. Pero indicamos que la forma debe ser comprendida, igualmente, desde otro punto de vista: como forma realizada con la ayuda de un *material determinado*. Esto sobre una extensa serie de problemas relacionados con la *técnica de la forma*.

Por supuesto, *todos estos problemas técnicos no pueden aislarse de los problemas de sociología de la forma, excepto por abstracción*: es imposible separar *realmente* el *sentido artístico* de un procedimiento de su determinación puramente lingüística (por ejemplo: en la metáfora, que se relaciona con el contenido y expresa una evaluación formal de ese contenido, rebajando al objeto o elevándolo al grado supremo).

El sentido extra-verbal de la metáfora (que es una redistribución de valores) y su envoltorio lingüístico (un deslizamiento semántico) sólo son puntos de vista diferentes de un único e idéntico fenómeno real. Pero el segundo punto de vista debe someterse al primero: es para redistribuir los valores que el poeta utiliza la metáfora, y no por el mero placer de realizar un ejercicio lingüístico.

Todos los problemas de forma pueden considerarse en función del material, en este caso, es función del lenguaje considerado desde el ángulo de la lingüística. El análisis técnico quedará reducido entonces al

problema de saber cuáles son los recursos lingüísticos utilizados para llevar a cabo la tarea socioartística de la forma. Pero si no se sabe en qué consiste esta tarea, si previamente no se ha elucidado su sentido, el análisis técnico resulta absurdo.

Los problemas de técnica de la forma desbordan, desde luego, el margen del asunto que queríamos elucidar. Por otra parte, para tratarlo, hubiera sido necesario analizar de manera mucho más profunda y diferenciada el aspecto socio-artístico de la poesía; sólo podíamos indicar aquí de forma sumaria las orientaciones fundamentales de este tipo de análisis.

Si hubiéramos llegado a mostrar, aunque más no fuese, la posibilidad de un acercamiento sociológico a la estructura artística inmanente de la forma poética, podríamos considerar que hemos cumplido con nuestra tarea.