

HABLAR, REPETIR, CITAR. LAS VOCES DEL DISCURSO  
LITERARIO (Y DEL DISCURSO CRITICO)

Susana Reisz de Rivarola

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

El principio de inteligibilidad, en la poesía lírica, depende de la fenomenización de la voz poética. Nuestra pretensión de comprender un texto lírico coincide con la actualización de una voz que habla, sea ésta (monológicamente) la del poeta o (dialógicamente) la del intercambio que tiene lugar entre autor y lector en el proceso de comprensión.

Paul de Man, "Lyrical voice in contemporary theory: Riffaterre and Jauss", 1985, 55, en Ch. Hosek-P. Parker (eds.) 1985 (mía la traducción).

¿Qué sería una parodia que no se exhibiera como tal?. He aquí el problema que se plantea a la escritura moderna: ¿cómo forzar el muro de la enunciación, el muro del origen, el muro de la propiedad?.

Roland Barthes, *S/Z*, 1970, 52.

La idiosincrasia de un discurso tan extraño tal vez sólo pueda expresarse mediante una metáfora: lo que habla en el poema es la escritura de Vallejo y, en ella y a través de ella, un concierto de voces naturales e impostadas que articulan un mosaico de palabras propias y ajenas.

*Teoría literaria. Una propuesta*, 1986, 211.

Mi tercer epígrafe —mi vana-gloria— no sólo pretende poner en práctica sin dilaciones el programa anunciado en el título de este ensayo. Al mismo tiempo se propone iconizar el tímido paréntesis del subtítulo y ganarse así la

benevolencia de aquellos lectores para quienes esa cita es una repetición. Descubro, al leer estas palabras, que no soy yo la que "pretende" o "se propone" algo sino mi epígrafe, pese a lo cual nadie dejará de entender que soy yo la que habla por escrito. Descubro, al leer esta nueva frase, que corro el riesgo de caer en una compulsión citativa —enfermedad que no se deja nombrar sin citas—, y que "hablar por escrito" es un poco más complicado de lo que pudiera sugerir la inocente combinación.

### *Hablar, producir signos del hablar*

En otra ocasión escribí —citando a Martínez Bonati en plena adhesión a su discurso teórico— que existe una diferencia básica entre el acto de producir (o reproducir) los signos del hablar y el acto de hablar. Y que, en conformidad con esta distinción, sólo puede decirse que habla quien, además de producir (o reproducir) un discurso, lo asume como propio, como parte de su *hic et nunc*.<sup>1</sup> Percibo ahora que el hablar al que me refería sólo tiene vigencia en relación con ese muro de la enunciación, del origen y de la propiedad que Barthes ve amenazado por la escritura moderna. (En una de sus estilizaciones de ansiedad fonocéntrica Derrida sería mucho más drástico y omitiría el "moderna").

Vuelvo a mi muro. Cuando recito un poema (que no es 'mío'), leo en voz alta una carta ('de otro'), cito una frase 'ajena' con la que no estoy de acuerdo o imagino y pronuncio un discurso de un ser imaginario, en una situación imaginaria, no soy yo quien habla sino que 'otro' habla a través de mi voz. Debo admitir, sin embargo, que mi no-hablar difiere en cada uno de los casos mencionados y que las fronteras con mi hablar son corredizas. Si soy una recitadora profesional y me encuentro en el marco de una actuación parece claro que mi actitud verbal consiste en reproducir un texto ajeno. Pero si en diálogo con alguien me valgo de ese mismo texto para dar una opinión —introduciéndolo con un comentario como, por ejemplo, "te contestaré con palabras de García Lorca" o "pienso, como García Lorca, que ..."— el acto de reproducir es a un mismo tiempo un modo de hablar. La re-citación se ha convertido en citación y ésta en una forma particular de bifonía o de habla por mimetismo. La posibilidad de citar a otro —o, más bien, de que otro acuda a mi cita— desdibuja la línea divisora de mi enunciación, de mi voz, de mi identidad discursiva. El muro de la propiedad pierde su firmeza: citar es al mismo tiempo dar y

---

1. Cf. Reisz de Rivarola 1979, 101. Este artículo de 1979, en el que por primera vez encaré el tema de la ficción, aparece en una versión algo recortada como Capítulo VII de mi libro de 1986 *Teoría literaria. Una propuesta*, en el que repito la cita de años atrás con idéntica convicción (Cf. Reisz de Rivarola 1986, 136-137).

tomar, prestar lo propio y apropiarse de lo ajeno. Le presto mi voz a un texto que no es 'mío' —alguien combinó las palabras de ese modo en otro *aquí* y en otro *ahora* pero, a la vez, le robo al texto una voz que presupongo —como congelada— en el entramado de lo ya-dicho y vuelto a decir ahora.

En el teatro, en el cine y, en general, en aquellas artes que exigen la mediación de alguien capaz de renunciar temporarily a su identidad, la distribución de tareas y de roles parece relativamente clara: alguien produce signos que otro reproduce para que un tercero —imaginario— hable.

Fuera del escenario las separaciones suelen ser menos nítidas: tanto en la comunicación cotidiana (en la que, por lo común, las tres tareas se superponen en una misma actividad verbal) como en el texto 'mudo' de un poema escrito (en el que no siempre es obvio quién habla... si es que alguien habla desde la letra).

### *Reproducir, repetir, citar*

En una de sus acepciones más corrientes *citar* es "repetir palabras de alguien", palabras de alguien diferente de quien habla o palabras del mismo que habla, pero dichas en una situación diferente. Esta simple definición implica, a pesar de su simplicidad o a raíz de ella, una discreta aporía, en la medida en que las palabras de una lengua son repetibles mientras que las palabras de alguien no. Tengo que reconocer, sin embargo, que esta manera de glosar la aporía levanta contradicciones adicionales: lo repetible —las unidades del sistema— es en cierto modo irrepetible —no bien se actualiza— y lo irrepetible —lo dicho alguna vez así por alguien— es de alguna forma repetible pues, de lo contrario, no podría ser comprendido. Una expresión sólo puede ser significativa cuando se la puede reproducir en otro contexto, independientemente de lo que haya tenido 'en mente' quien la produjo. El acto verbal del que la expresión forma parte —como un constituyente más de la situación comunicativa— es, sin embargo, único, como todo evento de una serie histórica.

La intrínseca ambigüedad de la noción de "repetir" —tanto más en el contexto de una práctica significativa— ha sido tematizada desde muy diversos ángulos epistemológicos. Para la pragmática lingüística semejante reflexión es casi un ejercicio obligado. Baste un ejemplo:

Primeramente, debemos recordar que las muestras de expresión son únicas en un sentido físico (fonético) estricto: en un momento dado una persona puede producir solamente una muestra de expresión (oral); si "repite" la expresión produce otra muestra de expresión del mismo tipo de expresión.

(Van Dijk 1980, 274)

El *tipo* de expresión, en tanto *clase*, es invariable; la muestra, en tanto *producto* de una actividad particular, es siempre diferente de otra muestra de... "lo mismo". Desde esta perspectiva lo único iterable es el *tipo* (en términos aristotélicos: lo *universal* y *posible*), que puede actualizarse en múltiples *muestras* no-iterables (lo *particular* y *fáctico*).

Los productos de la repetición no son sólo diferentes por su ocurrencia —única— en el espacio y en el tiempo, sino por el hecho de que el *contexto* de la actividad es a su vez un transcurso de sucesos. La *muestra* se relaciona siempre diferentemente con el contexto de la "repetición", ya que el contexto, por ser él mismo dinámico, nunca es "el mismo" (Cf. Van Dijk, 1980). Por esta vertiente se llega sin desvíos a ese río heraclítico en el que nadie puede sumergirse dos veces.

Para una semiótica literaria como la de Yuri Lotman las consecuencias son previsibles: el principio estructural del verso —la repetición— deviene una autocontradicción. Repetir es siempre decir algo nuevo, más complejo, saturado de *otros* sentidos: es jugar con la (im-)posibilidad de decir "lo mismo" una vez más. (Cf. Lotman 1972, 189 ss. y Reisz de Rivarola 1977, 21 ss).

Las afirmaciones precedentes pueden parecer indiscutibles por obvias. Dejan de serlo, sin embargo, en cuanto se intenta examinarlas fuera de su marco habitual o, al menos, tomando en consideración la incidencia de ese marco. Cuando en el texto citado Van Dijk insiste en el carácter "fonético" u "oral" de lo irrepitible, hace suya una concepción del hablar que privilegia la voz —y la intención comunicativa del hablante— como garantía de significados enteramente presentes y "auténticos". No es preciso ser un entusiasta de la práctica deconstructiva para descubrir que la escritura —como la cinta magnetofónica— tiene la capacidad de congelar cualquier "muestra de expresión" y de reproducirla *x* veces relativizando así su ligazón a un espacio y tiempo "únicos". Los *x* ejemplares de un libro son otras tantas muestras idénticas —repetibles, repetidas— del producto de un acto de escritura que ocurrió en cierto tiempo y en cierto espacio (irrepetibles).

El reconocimiento puede hacerse extensivo a cualquier modalidad de reproducción —visual o auditiva, natural o mecánica— de cualquier texto al que un sistema cultural dado adjudique un valor que trascienda el de su eficacia comunicativa momentánea y que por lo mismo, considere digno de ser conservado y transmitido. Todos los textos que una comunidad atesora a lo largo de su historia —emancipándolos de su enunciador y de su espacio-tiempo origina-

rios— son, como resultado de esta emancipación, indefinidamente repetibles. Si esos textos han ingresado a la institución literaria <sup>2</sup> el ser repetidos no es sólo una posibilidad sino su único modo de vida: el "Canta, oh diosa, la cólera de Aquiles, hijo de Peleo..." sigue funcionando como monumento verbal —incluso más allá de su lengua originaria— porque desde los rapsodas homéricos no cesa de ser repetido: en la recitación y la audición, en la escritura y la lectura. <sup>3</sup>

Si seguimos asumiendo la idea de que las palabras *de alguien* son irrepetibles... ¿habrá que suponer que los poemas homéricos están hechos de palabras *de nadie*?. La *Posdata* de "El inmortal" de Borges —esa deslumbrante metáfora de la productividad y la tradición literarias de Occidente— viene de inmediato a la memoria para denunciar, desde la contradicción que la anima, la verdad y la falsedad de tal supuesto. En ella, el narrador-traductor-editor del manuscrito autobiográfico de Rufo-Cartaphilus-Homero-Nadie, procura demostrar el error de quien sospecha que "el documento es apócrifo":

A mi entender, la conclusión es inadmisible. *Cuando se acerca el fin*, escribió Cartaphilus, *ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras*. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.

*A Cecilia Ingenieros*

---

2. Parto del supuesto de que lo que llamamos hoy *literatura* no es sólo un conjunto de textos sino una institución social (dependiente del sistema cultural particular que la engloba), que regula la producción y recepción de esos textos en conformidad con un sistema de designación, clasificación y evaluación que ella misma genera —y modifica— en cada momento de su historia. Para una fundamentación mayor de esta idea, que se vincula con la noción lotmaniana de *metatexto*, véase Reisz de Rivarola 1986, Cap. II.
3. Estos planteos podrían parecer emparentados con la propuesta de Lázaro Carreter de considerar a la literatura como una variedad —no especificada por él— de lo que él llama *lengua* (o *lenguaje*) *literal*, subdivisible a su vez en una forma *oral* y otra *escrita*. Según Lázaro Carreter, lo que caracteriza al *lenguaje literal* es cierta estructuración que obedece al "deseo" la "intención" o la "voluntad" del emisor de que su mensaje perdure: "Mientras que en el caso de los mensajes ordinarios, no literales, al emisor y al receptor les resultan indiferentes las características del cifrado, siempre que un empleo no erróneo ni ambiguo del código asegure la comunicación, cuando se trata de mensajes destinados a permanecer, el emisor presta atención especial a la técnica de cifrar. Son literales en virtud de esa patente voluntad" (Lázaro Carreter 1981<sup>2</sup>, 164.,

Mi concepción de la iterabilidad y de la perdurabilidad del texto literario se funda, sin embargo, en premisas casi opuestas a las que exhibe el texto precedente con su vocabulario teleológico. Soy de aquéllos que piensan que la intención o el desco

Como tantas otras veces en "Borges", la porción final del texto —metáfora y ficción, figura retórica y recurso para hablar sin hablar— instala un vértigo especular —y especulativo— que es casi una marca de propiedad: alguien cita palabras de alguien que solo puede citar palabras de otros. El citado es alguien que ha escrito —citando—: "en breve, seré Nadie, como Ulises, en breve seré todos: estaré muerto". Cuando se citan citas de citas, hablan todos y habla *Nadie*... que es un nombre que cualquiera puede adoptar, como Ulises. Todo es "apócrifo", nada es "apócrifo". Y, sin embargo, hay alguien que, como el ventrílocuo, hace hablar a ese *Nadie* combinando las palabras —citadas— según un diseño que nadie usó antes... de Borges y que, en virtud de su inscripción en el panteón literario, convierte, a todos los que lo usen después de él, en repetidores... de Borges. Ese mismo Borges que *habla* desde un imprecisable *aquí y ahora* cuando *escribe* una dedicatoria que máquinas impresoras pueden reproducir por millares (y en distintas lenguas): "A Cecilia Ingenieros".

La literatura "culta" —ese subsistema del sistema cultural general que norma la producción, evaluación y conservación de cierto tipo de textos— tiene el poder de neutralizar oposiciones como *repetible-irrepetible, de alguien - de nadie*, ya que a la par que inscribe el texto como 'pertenencia' de quien lo produjo, lo libera de su sujeción a *una* intención y *una* situación comunicativa particulares. Esta doble operación es al mismo tiempo inmoviliza-

---

no siempre alcanzan su objeto ni se materializan siempre en acciones eficaces. La intención de producir un mensaje literario, por ejemplo, no siempre garantiza el ingreso del mensaje en cuestión a la institución de la literatura. Y, a la inversa, la ausencia de esa misma intención no es impedimento para que un texto reciba de esa misma institución una rotulación y consagración no solicitadas (Piénsese en los valores que puede adquirir un epistolario al margen de la voluntad de quien lo escribió creyendo, tal vez, en el carácter "fungible" de su mensaje privado).

Lázaro Carreter sugiere que la perdurabilidad es causa o condición de ciertas propiedades estructurales de los textos *literales* y *literarios*. Semejante esquema argumentativo admite, sin embargo, la inversión de sus términos: la perdurabilidad se puede pensar igualmente como efecto de la inscripción (en sentido literal y metafórico) de un texto en el ámbito de lo valioso-importante-atesorable, lo que a su vez redundaría en la canonización de ciertas propiedades estructurales. Si esto es así, parece preferible renunciar a la idea de un "origen originario" y postular la irreductible alternancia de lo capaz de perdurar y lo que de hecho perdura. (Cf. la presentación que hace J. Culler del pensamiento de Derrida sobre problemas como el que acabo de comentar en Culler 1984, 89).

dora y dinamizadora: consagrar un discurso como digno de ser repetido implica convertirlo en una suerte de partitura verbal que cualquiera —en cualquier tiempo y espacio— puede ejecutar. El resultado de la conversión es el reemplazo de la "voz" única —el sentido supuestamente 'auténtico' que el autor 'puso' en el texto en el acto de escribirlo —por una tumultuosa proliferación de "voces"— tan diversas e incongelables como los diversos contextos de la repetición. <sup>4</sup>

*La literatura como cita: "el mundo entre comillas" (más mis comillas)*

La cita incluida en el subtítulo precedente —y el doble eco que hace honor a la duplicidad de las comillas— es sólo un modo concordante de abrir el diálogo con un libro de Graciela Reyes que hace de la cita —o *citación*, como ella prefiere llamarla— tema central y praxis de un discurso crítico que combina la persuasiva lucidez de la argumentación teórica con la elegancia del injerto textual (Reyes 1984).

En verdad nuestro diálogo se inició varios años atrás, al margen de nuestras respectivas voluntades, por la sola existencia de textos paralelos que hablaban en espacios diferentes sobre análogas preocupaciones y que, en más de un caso, tomaban sus argumentos de la misma fuente: la obra de Martínez Bonati. <sup>5</sup> Citar aquí palabras de Bajtín —otra fuente común— resulta un ejercicio de autoafirmación tan gratificante como apropiado a la circunstancia:

Dos enunciados confrontados que pertenecen a dos sujetos que se desconocen, si apenas lejanamente tratan un mismo tema o idea, establecen inevitablemente relaciones dialógicas entre ellos.

(Bajtín 1982, 306)

Me limito, en lo que sigue, a añadir a lo inevitable el suplemento de una intención unilateral.

En su *Introducción* ("El mundo entre comillas") Reyes presenta, sin intención de novedad, dos concepciones de lo literario en cuya articulación reside

---

4. Sobre los presupuestos de este vocabulario, en el que concurren citación y metafóricación —y en el que dialogan con ciertas discordancias Bajtín y Derrida—, véase más adelante.

5. Cf., como corrolato de varios de los capítulos de Reyes, Reisz de Rivarola 1979, 1983, 1984 y 1986.

lo personal —y novedoso— de su libro. Una de ellas, la más antigua y extendida hasta el presente, es aquella que, tras las huellas de la *Poética* aristotélica, identifica literatura con ficción: <sup>6</sup>

Situada al margen de los circuitos históricos, irrepetibles, de la comunicación, el discurso literario significa en cuanto ficticio. Llamo ficción a la transposición de la actividad lingüística a un contexto imaginario, contexto que hay que reconstruir a partir de su réplica (14).

La otra concepción, que tiene por inspiradores tanto a Bajtín como a Martínez Bonati, procede de Reyes y constituye una inteligente reformulación de una idea también muy antigua pero sólo ampliamente difundida a partir del formalismo ruso (aquella que adjudica al lenguaje literario la capacidad de atraer la atención sobre sí mismo en virtud de su particular estructuración) <sup>7</sup>:

El discurso literario tiene la cualidad de un discurso *citado*; es mostrado y, simultáneamente, usado como demostración de sí mismo en el acto de articular la experiencia humana del mundo (14).

Antes de examinar la adecuación de cada una de estas definiciones por separado, conviene precisar que su interconexión sólo es válida —como la misma Reyes parece aceptarlo en otros pasajes de su libro— a partir de una noción de *cita* bastante más restringida de la que sugiere el texto anterior.

### *Los muchos modos de "repetir palabras de alguien"*

Aún sin entrar en el recuento de las acepciones y connotaciones posibles del término, que, como veremos más adelante, cubre casi todo el espectro temático del encuentro de dos partes (para decirlo del modo más general), se advierte de inmediato que incluso la operación consistente en "repetir palabras de alguien" admite muchas variantes. En este sentido la citación puede ser implícita o explícita, marcada o no marcada (por signos gráficos, entonación, colisión de *shifters* etc.), consciente o inconsciente ("El inconsciente es lo sobrante de lo que se dice sobre lo que se sabe, o de lo que se dice sobre lo que se quiere decir", Culler 1984, 114), obligada u opcional. Si aplicamos algunas de estas alternativas a los textos que forman parte del sistema de la literatura

---

6. Sobre el origen aristotélico, la historia y la vigencia actual de esta idea Cf. Reisz de Rivarola 1986, Cap. I y VII, donde se hallará también una extensa crítica a sus reelaboraciones en la teoría literaria de hoy.

7. Sobre la filiación de esta idea y su examen crítico véase asimismo Reisz de Rivarola 1986, Cap. I.

culta de Occidente —el afán delimitativo es indispensable aquí pero no puedo detenerme en fundamentarlo—, <sup>8</sup> llegamos a las siguientes conclusiones:

El discurso literario —como cualquier otro tipo de discurso— cita *obligadamente*, si bien de modo ni marcado ni consciente, palabras y enunciados dichos alguna vez por alguien. A la repetición de los elementos del sistema de modelización primario (la lengua como material transformable) se le añade, como rasgo específico que lo separa de otros tipos de discurso, la *obligada* cita, por lo común consciente pero generalmente no marcada, del *metatexto* que regula la modelización secundaria propia de los lenguajes artísticos. <sup>9</sup> A un mismo tiempo, un discurso literario puede citar —por elección— discursos literarios o no literarios. Toda la obra de Borges, como lo señala Reyes, está hecha de este tipo de citas y de reflexiones sobre la citación (Reyes, 1984, 47 ss.), pero no es necesario pensar en este caso extremo, que hace del procedimiento un principio programático, para encontrar múltiples muestras de injertos textuales producidos con una intención manifiesta y dotados de marcas que a veces adquieren el carácter del proclamas. Piénsese, por ejemplo, en el uso que hace Cortázar de la noticia periodística en *Libro de Manuel* y, en general, en sus variadas formas de insertar la realidad histórica en la ficción a través de la cita directa de textos no literarios (sobre los literarios prefiero no abundar). El recurso es asimismo común a la poesía de casi todas las épocas pero se hace aún más insistente en la de este siglo y en el ámbito latinoamericano, en el que, como lo ha señalado certeramente Ana María Barrenechea, la práctica de

---

8. Todo lo que se afirma a continuación no se aplica por igual a otras formas de literatura, como la *popular* o la *trivial*. Sobre las nociones correspondientes y su respectiva delimitación véase Reisz de Rivarola 1986, Cap. IV y V.

9. Este párrafo es cita de Lotman en un sentido muy lato. Lo que sigue es cita —directa y fiel— de mí misma o, mejor dicho, de mi reformulación de la propuesta lotmaniana:

"A fin de no confundir el conjunto global de conceptos y enunciados metaliterarios con los textos particulares que los registran, es conveniente reservar el término *metatexto* para el sistema de designación, clasificación y evaluación reconstruible a partir de todos los textos que lo manifiestan en forma explícita o implícita (escritos técnicos, artículos críticos, artes poéticas, manifiestos, declaraciones públicas de artistas o lectores competentes, opiniones transmitidas oralmente y conservadas en forma de "leyenda", principios poetológicos expresados o presupuestos en obras literarias, textos literarios elaborados en conformidad con tales o cuales creencias estéticas, etc.) (1986, 44).

La relación —dócil o rebelde— con un *metatexto* históricamente condicionado, —es decir, cambiante, pero no por ello menos imperativo — es, a mi juicio, el único rasgo distintivo del discurso literario 'culto'. Esta idea aparece razonada en Reisz de Rivarola 1986, Cap. II.

la literatura "se muestra más libre y más abierta a la experimentación dialógica y a la heteroglosia" (Barrenechea, 1986, 167). La obra poética de Susana Thénon, estudiada por Barrenechea como paradigma de esta tendencia, hace un uso virtuosístico de esta clase de mimetismo verbal que, en irónico diálogo con sus originales, se convierte en eficaz instrumento para erosionar los estereotipos de todo discurso autoritario, represivo, narcisista, monumentalizado (sea literario o no). En la reescritura literalmente polifónica de Thénon —para ser leída y entonada en cualquier voz que disuene— una letra de tango o el "Canto a la Argentina" de Rubén Darío se prestan por igual a aparecer como víctimas de un despiadado proceso de cita... que concluye en estocada.<sup>10</sup>

El discurso literario tiene, además, la posibilidad —de que hace amplísimo uso la narrativa y un uso menor la poesía— de pseudo-citar discursos que cualquier sujeto real podría haber dicho, o escrito o que ningún sujeto real podría haber dicho o escrito jamás.

Con el término *pseudo-citar* quiero sugerir la conjunción de dos factores: la inexistencia de un "original" y la presencia de marcas que aseguran la inserción del texto supuestamente reproducido en una situación comunicativa que le es ajena. Como lo señala acertadamente Reyes, el procedimiento no es privativo de la literatura.

[...] las citas no literarias tampoco tienen siempre un original, ya que, tantas veces, citamos palabras posibles, previstas, inventadas. Piénsese, en frases introductorias habituales en la conversación, como "y ahora seguramente me va a decir..." . "En ese caso yo le diría..." etc.

(Reyes, 1984, 39)

### *Cita y ficción*

Mi propia concepción de *ficción* me lleva, en este punto, a hacer un distinguo categorial que me parece relevante: si bien coincido con Graciela Reyes en pensar que es ingenuo afirmar que el discurso literario se caracteriza por citar originales inexistentes, me parece cuando menos simplificador considerar que toda cita inexacta o pseudo-cita sea —de un modo algo vago— un enuncia-

---

10. Cf. "Punto focal (tango con vector crítico)", y "Poema con traducción simultánea español-español", en el que el ingenuo optimismo del epígrafe dariano (un fragmento del "Canto" mencionado) adquiere, en virtud del contrapunto con lo que sigue, una resonancia macabra que lo transforma en caricatura de sí mismo (Thénon 1987, 47 y 27). Sobre este último poema véase un contrapunto crítico adicional: el excelente comentario de Ana María Barrenechea (1987, 258 - 264).

do ficcional, como parece sugerirlo el siguiente comentario:

Las comillas no son lacres que garanticen la integridad del texto trasladado, son solamente señales de aislamiento, el escalón hacia otro nivel del texto, la marca de transformación discursiva y por lo tanto también de ficción.  
(loc. cit)

Estoy plenamente de acuerdo en que el tipo de discurso referido usualmente llamado *discurso directo* no garantiza la fidelidad de la reproducción (aun cuando exista el texto que se pretende reproducir) <sup>11</sup> y que, por lo mismo, puede deslizarse fácilmente hacia la mentira desfiguradora (cuando hay el propósito de disimular los cambios) o hacia la ficción (cuando los cambios, por diversas razones, son evidentes para el interlocutor, quien establece una suerte de pacto con el que cita aceptando que lo verosímil ocupe el lugar de lo verdadero). <sup>12</sup> En lo que no estoy de acuerdo es en hacer un uso fluctuante y ambivalente del término *ficción*, que en la escritura de Reyes parece asumir indistintamente tanto el significado general y no técnico de lo "imaginario" <sup>13</sup> o "inventado" como los significados correspondientes a los términos técnicos *ficción*, *ficcional* y *fictivo* (el último de los cuales es introducido y explicado

---

11. Véase, sobre este bien conocido fenómeno, un capítulo de uno de los trabajos que forman parte de nuestro previo diálogo involuntario (Rivarola-Reisz de Rivarola 1984, 161 ss.) y que anuncia, desde su título, un escepticismo concordante con el de Reyes: *Literalidad, verosimilitud, ficcionalidad: el discurso directo y el discurso indirecto*.
12. El uso del *discurso directo* sin pretensión de fidelidad literal es una de las muchas formas que adopta la ficción en la comunicación cotidiana y, en particular, en los relatos conversacionales. Deliberadamente he caracterizado el fenómeno como "desliz hacia la ficción" porque el pacto —o más bien, el discreto acuerdo— entre el productor y el receptor del relato no implica la suspensión de las reglas que presiden todo acto ilocucionario "serio", entre las cuales se cuenta un básico compromiso con la verdad de lo que se dice. Wolf-Dieter Stempel ha dedicado muy interesantes reflexiones a estos "deslices", basándose en el análisis de relatos autobiográficos producidos en el marco de la comunicación "cara a cara". Señala que los autores de tales textos, lejos de proponer a sus oyentes una suspensión de la máxima de la verdad, esperan de ellos que crean básicamente en lo narrado. De ambas partes hay, sin embargo, el entendimiento de que lo que está en juego no es una fidelidad fáctica minuciosa sino el respeto a la verdad subjetiva de lo vivido. Un respeto que admite ciertas libertades cuya principal función es promover la identificación emocional del oyente con la vivencia narrada por el hablante (Cf. Stempel 1983, 331-356).
13. Sobre la noción de lo "imaginario", sobre la ecuación sartreana *imaginario=irreal* y sobre la inoperancia de tales categorías para distinguir tipos de ficciones conforme a los mundos representados en ellas véase Reisz de Rivarola, 1979, 117-120.

por ella misma al comienzo del *Capítulo 2*, 87 ss.). Anticipo que el comentario que acabo de citar sólo es aceptable si se inviste a *ficción* de este último sentido, como si fuera un equivalente de *fictividad*. Pero para que mis reparos —que pueden parecer preciosistas— se entiendan en su propio contexto, me veo precisada a insertar aquí algunas auto-citas que, como las cajas chinas, contienen otras citas que neutralizan la separación de lo propio y lo ajeno:

Un texto es ficcional si emana de un productor ficticio y/o si se dirige a un receptor ficticio y/o si se refiere a objetos y hechos ficticios.

.....

Ficticios son todos aquellos objetos y hechos a los que un individuo adjudica transitoriamente y en forma intencional una modalidad distinta de la que tiene vigencia para él —y para otros individuos de su mismo ámbito cultural— en determinado momento histórico. *Ficcionalidad* designa, en cambio, la relación de una expresión —verbal o de otro tipo— con los constituyentes de la situación comunicativa, a saber, el *productor*, el *receptor* y las *zonas de referencia*, a condición de que al menos uno de sus constituyentes sea ficticio. (Landwehr 1975, 180).

.....

La modificación de los constituyentes de la situación comunicativa puede ser efectuada: a) por el productor del texto independientemente del receptor, b) por el receptor en concordancia con las intenciones del productor y c) por el receptor independientemente del productor. Sólo en el caso b) puede hablarse, empero, de una comunicación exitosa, ya que para su cumplimiento es preciso que el receptor realice cointencionalmente las mismas modificaciones efectuadas por el productor.

(Reisz de Rivarola 1986, 140-141)

Si se me acepta —lo que no puedo fundamentar aquí— que para describir el proceso de modificación intencional-cointencional <sup>14</sup> basta con pensar

- 
14. El uso de estos términos puede parecer algo contradictorio en relación con lo objetado a Lázaro Carreter en la nota 3. No lo es, sin embargo, en la medida en que, a diferencia de dicho autor, me ubico ahora en una perspectiva pragmática, dentro de la cual resulta claro que la intención puede no alcanzar sus metas. Como muchos otros autores, considero que los textos ficcionales no tienen ninguna propiedad lingüística que los caracterice. *Ficción* es una categoría que se constituye pragmáticamente, en relación con interpretantes (que pueden ser capaces o incapaces de asumir las reglas de juego). Dentro de esta concepción, la importancia del término *intencional* sólo radica en el hecho de que permite aislar el caso de la ficción de todos aquellos casos en que un comunicante realiza modificaciones sin proponérselo (por error o por desarreglo mental). Piénsese, por ejemplo, en un demente que cuenta como realmente vivida una experiencia que para un receptor cuerdo es sólo *posible* o incluso *imposible*, según el tenor de la historia.

en tres modalidades: *posible*, *imposible* y *fáctico* (que si bien se remontan al pensamiento aristotélico son compatibles, según creo, con los criterios no-científicos o pre-científicos de los comunicantes en general),<sup>15</sup> resulta factible no sólo describir diferentes tipos de ficciones según la dirección de cada modificación, sino también caracterizar con mayor precisión diferentes tipos de "cita sin original". Pienso que en este nuevo contexto los ejemplos de la comunicación cotidiana que Graciela Reyes introduce como pruebas de que la cita directa (con comillas) no asegura que el texto citado sea una re-producción, quedan fuera del ámbito de las ficciones. En ellos no hay modificación alguna: un discurso *posible* (nunca dicho o aún no-dicho pero que podría ser dicho) es presentado como *posible* por la frase introductoria "Y ahora seguramente me va a decir: ..." o "En ese caso yo le diría: ...". Para que esos mismos ejemplos fueran ficcionales, el discurso *posible* debería estar introducido por una cláusula como "Y entonces me dijo: ...", que convierte lo *posible* en *fáctico*, pero, además, debería estar dotado de alguna señal de que lo presentado como efectivamente dicho no ha sido dicho por aquél a quien se le atribuye el discurso. Las señales que posibilitan el pacto en virtud del cual el autor de ficciones le propone al receptor determinadas modificaciones, pueden ser implícitas o explícitas y de muy variado tenor. En la comunicación cotidiana puede ser una frase introductoria o simplemente un gesto (piénsese, por ejemplo, en el ritual de contar chistes en reunión); en la comunicación literaria puede bastar la sola inscripción de un texto en un género dado, hecho que por lo común las editoriales se encargan de aclarar (en los libros mismos que publican o en los títulos de las series que acogen a tales libros). *Novela*, *autobiografía*, *novela autobiográfica*, *ensayo*, *cuento* suelen ser rótulos suficientemente informativos para un lector entrenado,<sup>16</sup> quien, a partir de ellos, asume diferentes pactos con el autor: lee la novela y el cuento como ficciones (aunque su tema sea histórico), la autobiografía y el ensayo como testimonios y reflexiones personales con pretensión de verdad y la novela autobiográfica como una ficción que remodela hechos fácticos para ofrecer cierta verdad subjetiva estrechamente vinculada con vivencias pasadas o actuales del autor.<sup>17</sup> El caso de la *poesía* es más complicado, como he tratado de razonarlo en otro lugar (Reisz de Rivarola 1986, Cap. VIII), ya que ni constituye un género (en el sentido de los arriba mencionados) ni todos los textos subsumibles en el rótulo configuran un

---

15. Cf. la argumentación correspondiente en Reisz de Rivarola 1979, 122-141 o en Reisz de Rivarola, 1986, Cap. VII, 146-162.

16. Sobre la incidencia de la *competencia literaria* en el éxito de la comunicación véase Reisz de Rivarola 1986, 45-47.

17. El caso es similar al de los relatos conversacionales considerados en la nota 12.

bloque homogéneo cuando se les quiere aplicar categorías como *ficcional*, *no-ficcional* o *indiferente a la ficción*. Me excuso de repetir aquí lo ya largamente argumentado sobre este punto, que prefiero retomar más adelante en relación con el tema de la cita, el habla indirecta y la fenomenización de la voz en el discurso poético.

Vuelvo al "mundo entre comillas" de Graciela Reyes y a la articulación de las dos definiciones del discurso literario que me han suscitado las reflexiones precedentes. Creo que en ellas ya se han hecho evidentes nuestras coincidencias y divergencias, que intentaré resumir ahora:

— No veo inconvenientes en caracterizar el discurso literario como *citación* si es que se entiende el término en un sentido muy lato, próximo al de *inter-textualidad*. Creo, sin embargo, que entre los diferentes modos de citar contemplados por mí más arriba, el único que parece ser un verdadero rasgo distintivo de la literatura es la cita obligada de un *metatexto*, caso en el que *cita* no significa "repetir palabras de alguien" ni "insertar una situación comunicativa en otra situación comunicativa" sino tan sólo "aludir a un código estético epocal a través de la aplicación, modificación o transgresión de sus normas".

— Sí veo inconvenientes en establecer una ecuación entre *literatura* y *ficción* (en el sentido específico que yo he adjudicado en este último término y que Reyes parece adjudicarle también en muchos pasajes de su libro). Desde mi perspectiva, *literario* y *ficcional* son dos categorías que no se implican necesariamente, a pesar de que suelen intersectarse en buena parte de los productos de la tradición artística culta de Occidente: dentro de ella muchos de los textos que han ingresado al canon no fueron producidos ni recepcionados originariamente como ficciones (incluso en el sentido muy amplio de lo "imaginario", de lo "contrapuesto a la verdad histórica" o de lo que "neutraliza la oposición verdadero-falso")<sup>18</sup>. Por lo demás, ni siquiera es necesario mirar hacia el

---

18) Varios de los trabajos contenidos en el volumen que el grupo de investigación de la República Federal de Alemania "Poetik und Hermeneutik" consagró al tema de la ficción (X, 1983), están dedicados a explorar la génesis histórica de la noción en la literatura medieval y, en particular, en el *roman courtois*. Sobre este punto véanse las tesis de Jauss, Grumbrecht y Waring. Este último sostiene, por ejemplo, que el *roman courtois* descubrió el rol ficticio del narrador como consecuencia del surgimiento de una conciencia de autoría que era ajena a la poesía juglaresca (Waring, 1983, 194 ss.).

Sobre "el descubrimiento de la ficcionalidad" en el sistema de la literatura griega antigua —previo a la formulación aristotélica— véase Rösler 1980.

pasado para que mi reserva tenga vigencia: ¿Con qué argumentos podría apartarse hoy de la "literatura" un texto como *Las palabras* de Sartre, así como tantos otros exponentes ilustres de "memorias", "diarios", "autobiografías", "epistolarios" y "testimonios"? Se me dirá que en estos casos el autor es libre de fantasear y que tiene una libertad casi carnavalesca para contar lo vivido como le dé la gana (No puedo resistir el deseo de hacer una acotación que me desví del tema: la pseudo-cita del posible discurso de un interlocutor en desacuerdo —que no es una ficción— es la manera más efectiva de neutralizar objeciones). Yo respondería (otra pseudo-cita no-ficcional) que la libertad no es mayor que la de la conversación cotidiana. También en ella se tiene la posibilidad de remodelar la experiencia y de reemplazar lo verdadero por lo verosímil (y hasta por lo falso). Lo que cuenta es el tipo de pacto que se establece con el receptor: en este caso, uno que descarta la realización de modificaciones intencionales-cointencionales y que, a un mismo tiempo, propone descifrar el texto en conformidad con un código estético que se superpone al lingüístico.

¿Con qué argumentos podría demostrarse que el brevísimo poema de Ungaretti "Mattina"

M'illumino  
d'immenso.

(que como casi todos los poemas de *L'Allegria* va precedido de la indicación de lugar y fecha, a la manera de un diario) es un discurso "imaginario"? O, desde otra perspectiva epistemológica, que el poder figurativo y literal de los significantes es causa suficiente para invalidar la hipótesis (de lectura) de que el texto expresa una vivencia de Ungaretti coincidente con el acto de escribirla? (Volveré sobre esta coincidencia). ¿Qué base tiene el sobreentendido de que en un poema como "Ricordo d'Affrica"

Il sole rapisce la città  
Non si vede più  
Neanche le tombe resistono.

la imagen reactualizada de un paisaje arrasado por el sol *no* es la expresión figurativa de un recuerdo de Ungaretti —de su infancia y juventud en Egipto— sino de un "yo lírico" creado por el discurso? ¿Hay que dar por sentado que el juego de las figuras bloquea toda posibilidad de tránsito hacia referentes externos?

¿El hecho de escribir poesía implica necesariamente la renuncia a *hablar* (en el sentido de Martínez Bonati)?

¿Por qué motivo habríamos de considerar obvio que aquel poema que con el título "In memoria", se presenta como conmovida evocación de un gran amigo árabe (que existió realmente):

Si chiamava  
Moammed Sccab

se agota en la auto-referencia o que es el discurso de un locutor ficticio y no del propio Ungaretti?

Los textos poéticos considerados aquí se ubican en la línea del testimonio autobiográfico. Si en algo difieren de lo que Barbara Herrnstein Smith —y con ella Graciela Reyes— llaman "enunciaciones naturales" no es por la duplicidad del rol del productor —el poeta escribe y el yo lírico habla— sino por la incidencia de un código estético adicional al de la lengua en la elaboración del mensaje. Ni el verso ni la metáfora son ficciones —salvo en el sentido de "lo artificial y forjado" (Reyes 1984, 26)—, como lo señaló hace ya tanto tiempo Aristóteles:

(...) se podría versificar las obras de Herodoto y no serían por ello menos historia con versos que sin versos.  
(*Poética*, Cap 9, 1451 b 2-4)

Buena parte de la poesía contemporánea se resiste asimismo a ser catalogada como ficcional, si bien por razones muy diversas de las consideradas hasta aquí. Recordemos el poema XIV de *Trilce*, de Vallejo, a que alude mi tercer epígrafe:<sup>19</sup>

Cual mi explicación.  
Esto me lacera de tempranía.  
Esa manera de caminar por los trapecios.  
Esos corajosos brutos como postizos.  
Esa goma que pega el azogue al adentro.  
Esas posaderas sentadas para arriba.  
Ese no puede ser, sido.  
Absurdo.  
Demencia.

---

19. Véase mi análisis de este poema, en el que describo los mecanismos que erosionan la coherencia del discurso y que, al hacerlo, imposibilitan su ficcionalización. El análisis es parte de un estudio consagrado a delimitar la relación entre las categorías *poesía y ficción* (Reisz de Rivarola 1986, Cap. VIII).

Pero he venido de Trujillo a Lima.  
Pero gano un sueldo de cinco soles.

¿Quién podría decir qué modificaciones modales propone el autor de este texto a sus lectores o cuál es "el contexto imaginario" al que es preciso trasponer el discurso?. ¿El discurso de quién?. Estamos aquí ante otro escollo para la constitución de ficciones: la escasa inteligibilidad de los enunciados y, por lo mismo, la dificultad para identificar *una* voz, *un* lugar, *una* situación de enunciación que puedan servir de base para la modificación o el traslado.

— Para que el discurso literario se pueda definir a un mismo tiempo como *citado* y como *fictional* —independientemente de que se esté de acuerdo o no en el hecho de que esta segunda cualidad sea un rasgo distintivo—, es preciso partir de una noción de *citación* mucho más restringida de las consideradas hasta ahora: una que homologa el *discurso citado* con aquella forma de discurso referido que puede caracterizarse como un *discurso directo no-regido*, es decir, sin *discurso atributivo* introductor.<sup>20</sup>

Es ésta, en efecto, la noción con la que trabaja implícitamente Graciela Reyes cuando, apoyándose en Martínez Bonati, señala los rasgos comunes entre *discurso directo* y *ficción* y define a esta última como "la transposición de un discurso a un contexto imaginario" (donde *imaginario* no debe entenderse en el sentido de lo "dado-como-ausente" sino de lo "inexistente fuera de la imagen") (Reyes 1984, 28-29).

Para aclarar esta acotación volvamos a cualquiera de los textos poéticos citados más arriba. El comienzo de "In Memoria" de Ungaretti

Si chiamava  
Moammed Sceab  
.....

sería, desde esta perspectiva, cita directa (sin ningún *dijo*: introductor) de un discurso que es preciso reubicar en una situación comunicativa inexistente: una situación en la que un hablante inexistente dice (¿o escribe?) para un interlocutor inexistente las palabras que sabemos que escribió el poeta Ungaretti. El caso resulta más claro aún —y suscita menos reparos— cuando el discurso

---

20. Sobre esta variante (que corresponde al "discurso inmediato" de Genette) y sobre sus relaciones con la categoría genettiana de *distancia*, véase Reisz de Rivarola 1983, 201 - 207.

es sostenido por el narrador de una novela o de un cuento:

El catorce de enero de 1922, Emma Zunz, al volver de la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal, halló en el fondo del zaguán una carta, fechada en el Brasil, por la que supo que su padre había muerto. La engañaron, a primera vista, el sello y el sobre; luego, la inquietó la letra desconocida.

(Borges, "Emma Zunz")

El texto precedente se puede concebir fácilmente como una suerte de *discurso directo* (sin un *dijo*: o un *contó*: que lo anuncien como tal) trasladado desde una situación comunicativa que nunca se dio en la realidad y es preciso imaginar: una en la que un sujeto discursivo inventado por Borges le cuenta a un interlocutor (presupuesto y a la vez creado por su discurso) las acciones y los sentimientos de un personaje igualmente inventado por Borges... que es quien escribió el texto.

### *Ficción, poesía, escritura*

Con un paréntesis dubitativo en torno a la actividad del supuesto hablante imaginario del poema de Ungaretti: "(¿o escribe?)" quise llamar la atención sobre el extendido prejuicio a que alude mi primer epígrafe, un prejuicio que Reyes acoge de Herrnstein Smith y que consiste en concebir el texto poético como actualización de una voz que habla:

Mientras la novela representa un texto escrito (imita, propiamente, un libro), el poema representa una enunciación oral.

(31)

En cuanto a la novela o el cuento, bastará con recordar que, salvo en los casos en que el narrador se presenta explícitamente como escritor o editor de un manuscrito (y/o se refiere a su narratario como *lector*), no hay razones —internas a la ficción— para dar por sentado que su discurso *es* el libro que el lector real tiene en sus manos. ¿Acaso es obligatorio pensar que lo que cuenta el narrador sobre Emma Zunz fue *escrito* por él?. En todo caso, los motivos para pensarlo serían tan valederos —o tan poco valederos— como para considerar obvio que el citado poema

M'illumino  
d' immenso.

fue escrito por un "sujeto lírico" inventado por Ungaretti... quien escribió la escritura ficticia de ese sujeto.

Suele olvidarse que las ficciones literarias admiten que el productor de un discurso —ya sea que se trate del narrador de una novela, del enunciador de un poema o de un personaje dramático o novelesco con características muy "reales"— "hable" (deje oír su "voz")... según las normas de un lenguaje literario que por definición no es "natural" y que, por lo mismo, nunca podrá coincidir con el de la comunicación oral cotidiana. Si esto es así, todo discurso ficcional que no se presente a sí mismo (de modo explícito o implícito) como producto del acto de escribir, se entenderá como enunciación oral, independientemente del grado de artificio que alcance la escritura del autor.<sup>21</sup> En consecuencia, los términos de la relación asumida por Reyes pueden invertirse: tanto como el texto de la novela puede representar la enunciación oral del narrador (y de los demás locutores introducidos por él), el texto de un poema puede representar —o puede ser— una enunciación escrita.<sup>22</sup>

Un ejemplo particularmente llamativo de este último caso es la obra poética de Jorge Eduardo Eielson —escritor y artista plástico de dotes excepcionales en ambos campos—, quien en 1976 publicó una recopilación de sus poemas bajo el significativo título *Poesía escrita*. Una muestra —entre muchas otras posibles— de que semejante título no es una vaga sugerencia sino un principio programático que Eielson lleva hasta sus últimas consecuencias, es el siguiente texto:

*Poesía en A mayor*  
 estupendo Amor AmAr el mAr  
 y vivir sólo de Amor  
 y mAr  
 y mirAr siempre el mAr  
 con Amor  
 mAgnífico morir  
 Al pie del mAr de Amor  
 Al pie del mAr de Amor morir  
 pero mirAndo siempre el mAr  
 con Amor

- 
21. Sobre las posibles concordancias y discordancias entre "verosímil genérico" y "verosímil lingüístico" (la relación entre tipo de hablante y tipo de discurso) véase el texto citado en nota 11.
22. Con la oposición *representar-ser* insisto en el hecho de que el discurso poético se puede categorizar, según las realizaciones concretas, como ficcional o como directo acto de habla del poeta. Por el momento dejo de lado el caso de poemas "indiferentes a la ficción". (Cf. Reisz de Rivarola 1986, 204-221).

como si morir  
fuera sólo no mirar  
el mar  
o dejar de amar

Como lo señalé ya en otra ocasión, el título del poema, en diálogo con el título del poemario que lo incluye (*Tema y variaciones*) y con el título global del libro (*Poesía escrita*)

sugiere el anuncio de una "partitura (*escrita*) de música (*tema y variaciones... en ... mayor*) hecha-con-palabras" (poesía-escrita-en A may-[úscula]). En ella el material verbal se puede leer a la vez como conjunto de signos lingüísticos que componen un discurso amoroso, como constelación de elementos gráficos distribuidos en el blanco de la página según un ritmo espacial extralingüístico y, finalmente, como sustituto grafo-mimético de símbolos musicales sin equivalencias sonoras. (Reisz de Rivarola, 1982, 181)

No es necesario, pues, pensar en las manifestaciones más radicales de poesía "concreta" o "visual" (que, como se sabe, existió ya entre los griegos del período helenístico) para descubrir las posibilidades —siempre disponibles pero no siempre explotadas— que tiene la lírica de presentarse como enunciación escrita. El texto de Eielson no sólo es interesante porque en él la recurrencia de la A (que sólo tiene existencia como letra) implica la negación de una enunciación oral (nadie, en la realidad ni en la ficción puede hablar con mayúsculas). También es interesante pues vuelve a poner sobre el tapete la duda sobre el carácter ficcional de los enunciados poéticos. ¿Es ineludible suponer que ese discurso (en el que la escritura subraya la escritura), *no* es expresión de vivencias de Eielson sino de un escritor ficticio creado por él?. ¿El que escribió el poema no es el mismo que "el que escribe" en el poema? ¿Alguien habla por escrito o nadie habla por escrito aquí? ¿Y qué es "hablar por escrito"?.

#### *La situación comunicativa: oralidad y escritura, duplicación y disolución*

Para responder a la pregunta que acabo de dejar en suspenso partiré del presupuesto de que las sociedades consideradas "desarrolladas" disponen de dos normas bien diferenciadas en su práctica lingüística —algunos hablan incluso de dos "lenguas"—: una "oral" y otra "escrita".

Conuerdo, en este punto, con Lázaro Carreter, quien, siguiendo a Vygotski, subraya el más alto nivel de abstracción y el mayor grado de complejidad de los procesos mentales que se requieren para expresarse por escrito,

así como el hecho de que buena parte de las operaciones de selección y combinación que en la comunicación oral se producen de modo inconsciente están, en la comunicación escrita, bajo control de quien realiza la delicada tarea de simbolizar imágenes sonoras de enunciados mediante signos gráficos:

La lengua hablada acompaña al lenguaje interior, pero la escrita lo sigue y presupone su existencia: escribir es traducir el lenguaje interior, pero no punto por punto, ya que éste es muy condensado y su traducción debe desarrollarlo por completo con articulaciones más complicadas que las de la lengua oral.

(Lázaro Carreter 1981<sup>2</sup>, 158)

Entre los elementos que la lengua escrita por lo común debe añadir o completar —transformando así en escritura lo que en la comunicación oral no necesita ser dicho— se encuentra la situación comunicativa. Sigo a Coseriu en concebir la *situación* como "las circunstancias y relaciones espacio-temporales que se crean automáticamente por el hecho mismo de que alguien habla (con alguien y acerca de algo) en un punto del espacio y en un momento del tiempo; aquello por lo cual se dan el *aquí* y el *allá*, el *esto* y el *aquello*, el *ahora* y el *entonces* y por lo que un individuo es *yo* y otros son *tú*, *él*, etc". (Coseriu 1962, 310).

La definición precedente no requiere mayores comentarios en relación con la comunicación oral "cara a cara". En ella el hablante y su interlocutor habitan el mismo espacio-tiempo y comparten el mismo "contexto físico". El *yo* y el *tú*, el *aquí* y el *allá*, el *esto* y el *aquello* resultan 'transparentes'.

Cuando se recurre a la escritura, en cambio, lo usual es que emisor y receptor no habiten el mismo espacio ni el mismo tiempo del discurso. A este factor desestabilizador se le suma la posibilidad de que uno o ambos de los comunicantes queden indeterminados.

Un caso típico de emisor indeterminado es, como lo indica su nombre, el "anónimo" (que, por razones obvias, es incompatible con la comunicación oral). Este es, asimismo, el caso de buena parte de las publicaciones periodísticas: muchos artículos de diarios o de revistas dan la sensación —tanto como las noticias— de que ningún individuo particular se expresa en ellos y que, por lo mismo, han surgido independientemente de una situación concreta. En tales textos el redactor realiza la maniobra de 'desaparecerse' tras entidades impersonales como la "redacción" el "periódico" o la "fuente informativa" (cf. Reyes 1984, 206 ss.) para transmitir información "objetiva" a un receptor igualmente impersonal: el público lector.

Un ejemplo de discurso escrito que en cierto modo constituye el equivalente de la comunicación "cara a cara" es la carta. Por lo común, hay un *yo* y un *tú* bien individualizados pero, dado que el *aquí* del *yo* es el *allá* del *tú* y el *ahora* del *yo* es un tiempo del pasado para el *tú*, quien escribe tiene que tratar de resolver los conflictos de una deixis desfasada y de un "contexto físico" no compartido mediante transposiciones y aclaraciones adicionales. Si se considera, como lo enfatiza Lázaro Carreter, que no todos los que se comunican oralmente sin problemas están en capacidad de absolver semejante tarea, tanto menos se puede aceptar su opinión de que "las cartas *lato sensu*, desempeñaban y desempeñan funciones vicarias del lenguaje oral" (Lázaro Carreter 21981, 159). No es necesario recordar el cultivo literario de este género discursivo ni invocar las dificultades que suscita en los "semiletrados" el manejo de la "norma escrita", para percibir que esta forma de comunicación puede resultar insustituible cuando se quieren transmitir pensamientos y emociones cuya complejidad exige un proceso de verbalización más lento y cuidadoso.

En la forma "hablada" o "escrita" de la escritura ficcional,<sup>23</sup> el "productor" del discurso —cuyas marcas de enunciación están en el texto— no coincide con el real productor de los signos de escritura. Este, el autor, no le "habla" —en el sentido de Martínez Bonati— directamente a nadie sino que hace "hablar" (o "escribir") a hablantes (o escritores) ficticios<sup>24</sup> que le sirven como puente hacia el lector real. Por lo mismo, su situación comunicativa es extraña e incompleta en relación con otros tipos de intercambio verbal: el acto de escribir ficciones se realiza "en un punto del espacio" y "en un momento del tiempo" y presupone un receptor (por lo común indeterminado), pero estos factores no tienen ninguna incidencia en el discurso, que crea sus propias "circunstancias y relaciones espacio-temporales".

R. Warning ha descrito esta duplicidad (que ha sido puesta de relieve, desde diversas perspectivas teóricas y con diversa terminología, por casi todos los estudiosos del tema),<sup>25</sup> poniendo especial énfasis en la posición del receptor

---

23. Las comillas remiten a los planteos del acápite precedente (Cf. *supra* ).

24. Como surge del modelo de ficción presentado más arriba, la *fictivización* (por *modificación* ) de cualquiera de los constituyentes de la situación comunicativa (*productor*, *receptor* o *zonas de referencia* ) implica la fictivización de los demás y la ficcionalización del texto resultante.

25. En el libro que he comentado en los acápites anteriores, Graciela Reyes ofrece un modelo alternativo que procura dar cuenta del fenómeno apoyándose en premisas similares. Haciendo suyas ciertas nociones de pragmática lingüística que ella misma considera bastante simplificadoras pero útiles para su propósito, Reyes parte de la idea de que toda expresión deriva de una estructura profunda que contiene un verbo

de ficciones: en su modelo una "situación interna de habla" con locutor y destinatario entra en conflicto con una "situación externa de recepción", en la que, el destinatario (el lector real) se ve privado de una relación no mediatizada con el productor real del discurso (el autor) (Warning 1983, 193). Ello implica, a

---

performativo (88). En los discursos "naturales" el yo de la cláusula performativa sería correferencial con el sujeto empírico que produce el discurso y el tú a que se dirige esa misma cláusula sería correferencial con el interlocutor real de dicho sujeto. A este tipo de correferencia, que Reyes llama "pragmática", se le sumaría —siempre en el caso de los discursos "naturales"— una correferencia "semántica" en virtud de la cual el yo y el tú del enunciado serían correferenciales con el yo y tú de la cláusula performativa. (89).

En la cita directa (o "discurso directo") del tipo *Pedro dijo: "Yo te quiero"* se mantendría la "correferencia pragmática" entre el productor del discurso y el sujeto de la cláusula performativa implícita (*yo te digo que* → Pedro dijo: "Yo te quiero") pero no habría "correferencia semántica" entre "la 1ª y al 2ª persona de los textos citados" y "el yo y el tú de la cláusula performativa profunda" (89). En un texto ficcional a la falta de "correferencialidad semántica" se le añadiría la falta de "correferencialidad pragmática": el enunciador de la cláusula performativa no coincide con el hablante real ni el enunciatario con el oyente real. Este es, según Reyes, "el caso de la literatura" (90).

A mi juicio, el esquema precedente es tan válido como el adoptado en mi propia descripción pero requiere un par de precisiones. Comienzo por la menos importante:

También en el discurso "natural" puede estar ausente la "correferencialidad semántica" si es que se la entiende en el sentido estrecho de la coincidencia entre "pronombres personales". Una madre puede decirle a su hija pequeña (sin que se produzca un cortocircuito comunicativo) una frase como: "¿Quieres jugar un rato con tu mami?" en la que el sujeto de la cláusula performativa profunda (*yo te pregunto*) no tiene como correlato en el enunciado una primera persona pronominal (*conmigo*) sino una tercera (*tu mami*). Se dirá que se trata de una figura y, en efecto, lo es. Recuérdese sin embargo, que la figura en cuestión (la referencia del hablante a sí mismo en 3ª persona o incluso en 2ª persona) puede adquirir un relieve y una significación muy especiales en el caso del discurso autobiográfico —al que no me atrevería a calificar de "natural" ni de "ficcional" ni de "literario" independientemente de sus realizaciones concretas— (Véase sobre este punto Lejeune 1980, 32 ss. y Reisz de Rivarola 1983, 207 - 212).

La precisión que considero sustancial se deriva implícitamente de todo lo que he expuesto en páginas anteriores: está claro que, desde mi perspectiva, identificar la falta de correferencialidad semántica y pragmática con "el caso de la literatura" resulta inaceptable porque no constituye un rasgo común a toda la literatura (al menos como yo la entiendo) ni es específico de ella (como lo demuestran los chistes y otro tipo de ficciones usuales en la comunicación cotidiana). La homologación de literatura y ficción, incompatible con el marco conceptual comentado en esta nota, sólo se puede sostener en el contexto de un lenguaje no-técnico: por ejemplo, si se recuerda, como lo hace Reyes en otro lugar, que "Ficticio (de *figo*) es lo artificial y forjado" (además de lo "fingido") y que en el primer sentido se opone a lo "natural" (26).

su vez, que la identidad del autor y los constituyentes de lo que podríamos llamar por extensión la "situación de escritura" están de algún modo presentes en la conciencia del receptor —al menos de aquél entrenado en el desciframiento de mensajes ficcionales— quien registra un desfase de roles discursivos y de ordenadas espacio-temporales.

La aplicabilidad del modelo —que me permitió conjeturar que los poemas de Ungaretti arriba citados no son ficcionales porque no se percibe en ellos la simultaneidad contradictoria de dos situaciones comunicativas radicalmente diferentes— depende, como se puede apreciar, de la solidez del "muro de la enunciación, del origen y de la propiedad", ese mismo muro en el que la *cita* puede marcar grietas más o menos visibles. En un momento anterior de mi reflexión supuse que el principal mecanismo erosionante era la ruptura sistemática de la coherencia del discurso (proceso bastante frecuente en la poesía contemporánea pero no exclusivo de ella).<sup>26</sup> Debo ahora a Graciela Reyes —a pesar de los aspectos polémicos de este diálogo quasi-ficcional— el reconocimiento de que citar puede ser, en muchos casos, un mecanismo tan erosionante como la falta de inteligibilidad. Pero ¿qué significa *citar*?. Sospecho que en este nuevo contexto el sentido del término ya no resulta obvio.

#### *Citar (una vez más)*

"Decirle a alguien que acuda a una reunión o entrevista en determinado sitio" ~ El llamado, la palabra que convoca, la necesidad de la presencia ajena, el desplazamiento del otro.

"Particularmente, llamar al juez a una persona" ~ Emplazar, poner un plazo ineludible, obligar al otro a desplazarse, obligarlo a hacerse presente, la inminencia de un enjuiciamiento, la amenaza del llamado, la amenaza para el citado, para el otro.  
Forzar, hacer violencia.

"En las corridas de toros, llamar la atención del animal con el capote o de otra manera para que acuda. Incitarlo a que embista" ~ Llamar al otro para esquivarlo, eludirlo, burlarlo. El otro como amenaza y objeto manipulable. El juego del riesgo y de la muerte (de la palabra). El simulacro de encuentro (de diálogo). La dispersión del discurso ajeno.

"Nombrar a alguien o repetir palabras de alguien en apoyo o como confirmación de una cosa que se dice: 'Cita muchas veces a Aristóteles. Cita palabras de San Agustín'" ~ Ampararse en la autoridad, llamar en

---

26. Cf. nota 19.

ayuda al más fuerte, someterse a la palabra —la ley— del sujeto del que se supone que sabe, apropiarse de la sabiduría supuesta con una reverencia, homenajear y expoliar al otro.

"Mencionar algo o a alguien o aludir a ello en una conversación, discurso o escrito: 'Entre las obras de Cervantes no cita la Tía Fingida' " ~ Rozar al otro fugazmente, sin compromiso, con supuesta o efectiva neutralidad.

Como lo muestran estas citas de *citar* (tomadas del *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner) y los intercambios entre ellas y mis asociaciones léxico-pragmáticas, las acepciones aparentemente apropiadas a nuestro "universo de discurso" —la escritura literaria— suelen esquivar, como el banderillero, las múltiples y contradictorias tonalidades de un llamado —casi siempre ambiguo— y de un encuentro —no siempre amable— con la palabra ajena.

Los variables grados de aproximación y distanciamiento, de aceptación y rechazo, de acatamiento y subversión, de mención y uso, de uso y abuso, de fusión y confusión de sentidos —las "voces" en el texto— son, por el contrario, los temas recurrentes, casi los demonios familiares que Bajtín cita una y otra vez sin quiebros ni quites:

La palabra usada entre comillas, esto es, la palabra sentida y aprovechada como ajena, y la misma palabra (o alguna otra) sin comillas. Las gradaciones infinitas en el concepto de la palabra ajena, la distancia que la palabra ajena (o apropiada) establece en relación con el hablante.

.....

La confianza hacia la palabra ajena, la aceptación piadosa (la palabra de la autoridad), el aprendizaje, la búsqueda y el encuentro forzado del sentido profundo, el *consentimiento*, con sus gradaciones y matices infinitos (pero no las limitaciones lógicas ni las correcciones puramente objetuales), las estratificaciones de los sentidos, de las voces, el reforzamiento mediante fusión (pero no mediante identificación), el conjunto de muchas voces (corredor de voces) que completa la comprensión, la salida fuera de lo comprensible, etc.

("El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico" en Bajtín 1982, 313).

Este par de textos, en su apretado y vehemente recorrido por los incontables puntos de reunión del discurso propio y del ajeno, delimitan implícitamente el espacio de la ficción, que aparece ahora tan bien iluminado como es-

trecho: el único tipo de cita que cabe en él es, como lo anticipé más arriba, el *discurso directo* (modificado y provisto de señales de modificación), pues es el único que permite presuponer la identidad de *origen* de los sistemas personal y espacio-temporal en la producción y en la reproducción (independientemente del hecho de que en la ficción ambos procesos coincidan) (Cf. Rivarola-Reisz de Rivarola 1984, 162-163). Aunque este tipo de *discurso referido*, como lo señala el propio Bajúñ en otro lugar (Voloshinov 1976), puede dejar de lado "las cualidades estilísticas" del "original", es, sin embargo, el único que instala fronteras rígidas entre dos situaciones de enunciación provistas de sus propios sistemas deicticos.

Conviene preguntarse ahora qué ocurre cuando la "situación interna de habla" no está bien demarcada, cuando no es evidente cuál es la fuente de lenguaje que genera un texto, cuando el sujeto —que suponemos que se constituye en el discurso— se dispersa en el discurso, cuando el esfuerzo hermenéutico por individualizar y concretizar *una* voz (la del autor o la del hablante ficticio creado por él) se confronta con un "corredor de voces" que puede llevar a "la salida fuera de lo comprensible". La irrupción de una polifonía anárquica, que no reconoce barreras, acarrea, no menos que la ruptura de la coherencia, una fuga hacia el "no-discurso"... que es, en relación con la ficción, el espacio de la anomia.

### *El discurso lírico y la fenomenización de la voz*

Para que el párrafo precedente no quede en la irreductible polivalencia de los enunciados metafóricos, conviene recordar aquí una propuesta de K. Stierle (1979) en la que me apoyé en otra ocasión.<sup>27</sup>

Según este autor —para quien el *texto* es lo lingüísticamente observable y el *discurso* la acción verbal de que aquél forma parte—, el sentido y la identidad de todo discurso surgen de su relación con un esquema discursivo institucionalizado y de su vinculación con un sujeto que se manifiesta en la identidad de un rol.

---

27. Las ideas de este autor, que a mi juicio representan una de las más interesantes derivaciones de la "estética de la recepción" alemana, me ayudaron a redescubrir la validez de la teoría platónico-aristotélica de los géneros literarios y a proponer una clasificación similar en muchos aspectos a la que plantea Genette en su *Introduction à l'architexte*, obra que entonces yo no conocía. (Reisz de Rivarola, 1981).

Lo sustancial de este trabajo aparece recogido en Reisz de Rivarola 1986, Cap. VI.

Para B. Herrnstein Smith (1978), quien, en la línea general del "New Criticism", concibe el poema lírico como representación —ficcionalización— de enunciados personales tal como podrían darse en una situación "natural" o "histórica", el tránsito del esquema —lo general— a su realización —lo particular— parece ser no problemático. Como lo señala mordazmente J. Culler, si uno procura imaginar, siguiendo a Smith, "el tipo de situación que pudo llevar a un hombre a sentir así y a hablar así" se llega a la conclusión circular de que los poemas líricos son representaciones ficcionales de enunciados de hablantes que se permiten vuelos poéticos (Culler 1985, 39).

Stierle, por el contrario, subraya que, en el tránsito del esquema a su concretización, interviene siempre, si bien en diversos grados, un factor desestabilizador de la identidad discursiva que él caracteriza como proliferación de contextos posibles (y de efectos de sentido virtuales) o como fuga hacia el "no-discurso". Aunque este factor afecta, en su opinión, a todo tipo de acciones verbales (que, en efecto, siempre corren el riesgo de no ser adecuada o suficientemente entendidas), su influencia y su intensidad se hacen más acusadas en los variados correlatos literarios y ficcionales del discurso "natural" y alcanzan un punto culminante en la lírica, campo de lucha privilegiado entre tendencias discursivas y anti-discursivas. Desde este punto de vista, el poema lírico no es, *stricto sensu*, realización de un esquema-sustrato bien definido (que a su vez se pueda retrotraer a un esquema discursivo "natural", como es el caso de la narrativa o el drama), sino una manera específica de transgredir cualquier estructura discursiva institucionalizada (no importa si narrativa, descriptiva o argumentativa).

Definida así, como una suerte de *anti-género* o *anti-discurso*, la "lírica" de que habla Stierle abarca bastante más —y tal vez algo menos— de lo que primero en la Alejandría helenística y más tarde en todo el mundo occidental (especialmente a partir de Petrarca) se entendió bajo ese nombre. En esta nueva delimitación encuentra lugar buena parte de la poesía —y hasta de la prosa— contemporánea que de acuerdo con los criterios tradicionales uno no se atrevería a rotular como "lírica", pues ni es "musical" ni "estática" ni "contemplativa" ni "monológica" ni "centrada en las emociones" ni "se aparta del tiempo y espacio habituales" ni representa "una confesión personal" ni un "enunciado oído por casualidad".<sup>28</sup> Tal vez podría objetarse que se mantenga el mis-

---

28. La mayoría de los manuales de teoría literaria registran estos estereotipos u otros similares. Por lo mismo, no vale la pena hacer un registro pomenorizado de fuentes bibliográficas. Más provechoso es remitir a algunos recientes recuentos críticos como los de Frye, Culler o de Man, recogidos en Ch. Hoesck-P. Parker (eds.) 1985.

mo término para significar algo diferente. Pero es bien sabido que esta práctica —que Aristóteles no desdeñó— es más eficaz que inventar nuevos nombres.

Independientemente de que se adopte o no esta resemantización del término, importa señalar que, dentro de este marco conceptual, la identidad inestable y problemática del *discurso lírico* es el resultado de la transgresión del esquema-base (realizada por el productor real del *texto*) y, complementariamente, de la relativa indeterminación del sujeto que se manifiesta en la identidad de un rol (el sujeto del *discurso*). Stierle no habla de *voz* para referirse a este último factor pero, dado que para él *discurso* es la acción verbal de un individuo particular en una situación particular, se puede establecer la ecuación correspondiente sin forzar demasiado su pensamiento. En su modelo de discurso lírico "la actualización de una voz que habla" —la del poeta, o la construida por el diálogo autor-lector— estaría entorpecida —y en casos extremos vuelta imposible— por la precaria identidad del discurso mismo: la transgresión del sustrato discursivo, que se manifiesta en la proliferación de contextos divergentes y simultáneos para cada elemento del enunciado, tiene como ineludible correlato un sujeto de enunciación problemático, "a la búsqueda de su identidad" (Stierle 1979, 520). La voz única e idéntica a sí misma, que garantiza "el principio de inteligibilidad" y la posibilidad de distinguir ficción de no-ficción, sería para la lírica "en sentido estrecho" sólo el punto de referencia de un movimiento transgresivo que puede llevar muy lejos de él, hasta su total negación.

Con lo dicho queda en claro que el modelo contempla —implícitamente— grados de apartamiento y que admite, por lo mismo, la existencia de una lírica "en sentido amplio" —es decir, en un sentido muy próximo al de ciertas clasificaciones antiguas y modernas— en la que la identidad del discurso queda preservada. Aquellos textos en los que se reconoce sin dificultad la situación a la que están ligados y el esquema-sustrato subyacente (desde un poema que celebra un bautizo hasta un epitafio) son, para Stierle, exponentes de una "lírica pragmática" en la que tanto el sujeto como su destinatario están fijados en sus respectivos roles por un discurso que tiene la fuerza ilocutiva de una acción verbal y que se subordina a un fin determinado (Stierle 1979, 522). Cabría añadir, al margen de Stierle, que lo que permite incluir tales discursos en el marco de una lírica ampliada (o "poesía de circunstancias") es un tipo de transgresión que no afecta al sustrato sino a la configuración de los enunciados que lo manifiestan de modo inequívoco. Ello implica que la ingerencia de un código estético sobreimpuesto al de la lengua natural no siempre acarrea problemas de identidad discursiva.

En el otro extremo de la escala se ubicarían todos aquellos textos —de poesía o de prosa— a los que suele rotularse como "oscuros" o "herméticos", en los que los puntos de fuga hacia el no-discurso se han multiplicado de tal modo que impiden incluso vislumbrar el esquema transgredido. Puesto que frente a tales textos —que no me atrevería a llamar *discursos*— se vuelve ocioso preguntarse quién habla, para quién y en qué situación, resulta igualmente inútil tratar de indagar si son ficcionales o no. Como ya lo señalé (Cf. *supra*) parte de la poesía contemporánea (que en este nuevo contexto se puede caracterizar sin vacilaciones como *lírica*) se ubica en una suerte de 'territorio liberado' en el que categorías como *voz* o *ficción* pierden toda aplicabilidad. No considero, sin embargo, que ésa sea la palmaria demostración de su invalidez sino tan sólo de los límites de su esfera de eficacia. En un intento por conservarlas aún allí donde parecen no tener ninguna vigencia, podría afirmarse que cuando la "transgresión lírica" es tan exhaustiva que conduce a "la salida fuera de lo comprensible", el poema se vuelve indiferente a la ficción y la dictadura de la voz única es reemplazada por la anarquía de un "corredor de voces". La sostenida prosopopeya de esta última afirmación y su dialogismo interno (con Stierle y con Bajtín... y de ellos dos entre sí) es quizás un modo ineludible de crear el tránsito hacia otra concepción de *voz* y hacia otro tipo de relaciones entre *voz* y *ficción* y entre *voz* y *discurso lírico*.

### *La voz como productividad*

Entre los múltiples pasajes en que Bajtín se refiere a la voz, hay uno que, a pesar de pertenecer a un estadio relativamente tardío de su obra (1959-1961) muestra como *in statu nascendi* la metaforización del término y el peculiar significado técnico que adquiere en virtud de un estilo verbal que podría parecer más afín al pensamiento místico-mágico que a la reflexión lingüística:

Cuando en los lenguajes, jergas y estilos comienzan a percibirse voces, aquéllos dejan de ser un medio de expresión potencial y llegan a ser expresión actual y realizada: la voz entró en ellos y se apoderó de ellos. Están predestinados a jugar un papel único e irrepetible en la comunicación discursiva (creadora).

("El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico" en Bajtín 1982, 313).

Esta voz que, como las oscuras fuerzas omnipresentes (y a un mismo tiempo ausentes, no-visibles) de "Casa tomada" de Cortázar, invade un lenguaje y se aposenta en él, se revela aquí, con mayor nitidez que en tantos otros textos bajtínianos, como una impactante y persuasiva representación animista de la producción de sentido en el texto.

No estamos, sin embargo, ante una manifestación más de ese "fonocentrismo" fustigado por Derrida y la crítica deconstructiva como señal de adherencia a una "metafísica de la presencia" que dominaría toda la tradición filosófica occidental. Como contribución a ese debate —que sigue teniendo vigencia en la teoría literaria actual— me parece importante hacer un recuento de ciertas ideas de Bajtín en torno a la voz que no están muy alejadas de las concepciones derridianas... excepto en la elección de los significantes.

Un rápido recorrido por el trabajo del que procede la cita anterior —cuyo subtítulo programático pone en evidencia el largo alcance de las tesis en torno al problema del texto— revela que para Bajtín el sentido es lo irrepetible que se genera en el enunciado a partir de lo repetible (las unidades del sistema). Por la orientación dialógica del enunciado, el sentido no puede considerarse ni presente en sí mismo ni del todo acabado, sino haciéndose y rehaciéndose indefinidamente por su relación con otros enunciados reales o imaginarios, cercanos o alejados en el espacio y en el tiempo. Esta noción de dialogicidad que Kristeva y Todorov prefieren llamar *intertextualidad* tiene mucho que ver con el "juego libre del significado" como resultado de una *différance* (diferencia-diferenciación-aplazamiento) en virtud de la cual ningún elemento de un discurso (escrito o hablado) puede estar del todo presente ni refiriéndose solo a sí mismo. El punto de separación entre ambas concepciones es que, mientras que para Derrida *différance* alude a la alternancia insoluble entre lengua y habla, para Bajtín la dialogicidad sólo se instaura en el ámbito del habla (hablada o escrita):

"Las relaciones dialógicas entre los enunciados que atraviesan también por dentro los enunciados aislados, competen a la metalingüística. Estas relaciones difieren radicalmente de las posibles relaciones lingüísticas entre los elementos tanto dentro del sistema de la lengua como dentro de un enunciado aislado". (294).

"Las relaciones dialógicas presuponen la presencia de una lengua, pero no existen en el sistema de la lengua" (309).

La metalingüística —o la *translingüística*, como prefiere designarla Todorov— se ubica en el terreno de los signos en el texto (sea éste oral o escrito). Desde este punto de vista la metáfora de la voz alude apropiadamente a un aspecto que los términos *enunciado* o *texto* no dejan translucir con igual fuerza: mientras que *enunciado* o *texto* pueden connotar la posibilidad de reproducir mecánicamente cierta constelación de signos, *voz* sugiere el proceso —dinámico, siempre inconcluso y por lo mismo no-repetible— de la generación de sentido mediante la orientación dialógica de los signos hacia otros signos presentes y ausentes.

En el siguiente pasaje pueden apreciarse tanto la preocupación por la connotación aludida como la presencia implícita de la imagen de la voz a través de las oposiciones *mecánico-natural* y *texto reproducido-sujeto reproductor*.

"El carácter único de lo natural (por ejemplo de una huella digital) y el carácter irrepetible, significante y signico, del texto. Sólo es posible una reproducción mecánica de una huella digital (en cualquier cantidad de copias); por supuesto, también es posible una reproducción igualmente mecánica del texto (reimpresión), pero la reproducción del texto por un sujeto (regreso al texto, una lectura repetida, una nueva representación, la cita) es un acontecimiento nuevo e irrepetible en la vida del texto, es un nuevo eslabón en la cadena histórica de la comunicación discursiva (297).

Hay en las afirmaciones precedentes un factor auto-deconstructivo que merece ser tomado en cuenta. No bien planteadas las oposiciones jerárquicas irrepetible-repetible, único-múltiple, original-copia, natural-artificial, la conclusión metafórica las neutraliza con la imagen de la relación eslabón-cadena en combinación con la idea de serie infinita. La analogía subyacente, con su persuasiva nitidez, tiende a difuminar el trazo grueso de los binarismos: así como cada eslabón sólo es eslabón-de-una-cadena por su relación con todos los demás eslabones acoplados y acoplables a él, el significado de un texto sólo puede ser "un nuevo eslabón en la cadena histórica de la comunicación discursiva" por su relación con otros textos y contextos presentes y ausentes, pasados y futuros. Todo lo cual no está tan lejos de sugerir que el significado queda "indefinidamente diferido".

Otro pasaje del mismo ensayo en que la metáfora de la voz se hace explícita puede introducir cierta confusión por el telegráfico comentario final, que parecería sugerir la localización del sentido en la conciencia individual o en la intención del hablante:

"Las relaciones de sentido dentro de un enunciado [...] Los sentidos se distribuyen entre las diferentes voces. Papel excepcional de la voz, de la personalidad". (306)

Sin embargo, pocas líneas más abajo, otra reflexión algo desgajada de la anterior, saca claramente lo dicho del ámbito de lo subjetivo-intencional:

"Dos enunciados confrontados que pertenecen a dos sujetos que se desconocen, si apenas lejanamente tratan un mismo tema o idea, establecen inevitablemente relaciones dialógicas entre ellos".

Semejante tipo de dialogismo —con la consecuente proliferación de nuevos sentidos o nuevas 'voces'— queda tan fuera de la intención comunicativa de cada sujeto como los "injertos" textuales que practica Derrida. De otro lado, esas voces dialogantes —tanto las surgidas de la azarosa contigüidad de dos textos independizados de sus productores como las que se hacen 'oír' en el enunciado de un sujeto que 'controla' su discurso— tienen para Bajtín el carácter de lo irrepetible pero nunca de lo individual (en oposición a lo social). La voz es siempre, de algún modo, plural:

*La estructura del habla es puramente sociológica.* El habla, como tal, se produce entre hablantes. El acto lingüístico individual (en el sentido estricto del vocablo "individual") *es contradictio in adjecto*. ("El signo ideológico y la filosofía del lenguaje", en Voloshinov [Bajtín] 1976, 123).

La idea de que todo enunciado —y las voces que surgen en él— es el resultado de una productividad a la vez individual y colectiva está directamente relacionada con la concepción de los lenguajes como "visiones del mundo" y de las acciones verbales como ineludibles actos valorativos:

"El estilo es el hombre"; pero se puede decir que el estilo es, por lo menos, dos hombres o, más exactamente, un hombre y un grupo social representado por el oyente que participa de modo constante en el discurso interior y exterior del hombre y que encarna la autoridad que el grupo social ejerce sobre él. ("El discurso en la vida y en la poesía", en Todorov 1981, 212, mía la traducción).

Hablar —o escribir— es necesariamente dialogar con el representante acreditado del grupo social con el que el hablante se identifica y cuyo sistema de valores comparte. Por lo mismo, las voces generadas en ese diálogo son también *portavoces* de una axiología particular:

Un enunciado siempre crea algo que nunca había existido, algo absolutamente nuevo e irrepetible, algo que siempre tiene que ver con los valores (con la verdad, con el bien, con la belleza). ("El problema del texto ...", en Bajtín 1982, 312)

Con estas nuevas "voces" —las nacidas de las citas y de mi diálogo con Bajtín como "representante acreditado" de cierto lenguaje crítico— se hace posible abordar el discurso poético sin la pretensión de escuchar siempre *una* voz y sin el presupuesto de que cuando se intenta distinguir voces es a costa de "una represión de los poderes figurativo y literal del signifiante" (Cf. de Man 1985, 56).

La pretensión de escuchar en el discurso lírico una sola voz, la del poeta o la de su "propio" lenguaje —un lenguaje "sin comillas", no objetivado, sin la interferencia de otras voces u otros lenguajes— no fue ajena a Bajtín. En uno de sus textos más conocidos escrito en 1934-35, "El discurso en la novela" (recogido en Bajtín 1978), semejante idea es el argumento fundamental de su distinción entre narrativa y poesía. La novela, punto de mira privilegiado de todas sus reflexiones sobre los géneros discursivos y sus relaciones con la literatura, aparece allí, como en muchos otros trabajos suyos, como paradigma de dialogismo y polifonía.

Aunque ya nos podemos hacer una imagen bastante clara, por todo lo que se conoce hasta hoy de su obra, de que la fijeza de ciertas preocupaciones va aparejada con una manera flexible y muchas veces cambiante de plantearlas,<sup>29</sup> me parece que no se ha prestado suficiente atención a las dudas y a los matices diferenciadores que él introdujo, sobre todo en el último período de su producción, en categorizaciones que, por lo demás, nunca presentó como monolíticas. Por lo mismo, no es casual que yo haya escogido, para ayudarme a replantear el problema de la voz en poesía, uno de sus textos tardíos, uno de los más fragmentarios y cargados de interrogantes y, a un mismo tiempo, de los más innovadores en relación con los tópicos recurrentes en su reflexión. Entresaco de allí dos pasajes más, en los que el diálogo de Bajtín con Bajtín alcanza un punto extremo de vacilación creativa y abre un nuevo horizonte para la interpretación de los viejos binomios *dialógico-monológico*, *polifónico-monofónico* (o *univocal*):

¿En qué medida son posibles en la literatura los enunciados puros, no objetivados, univocales? [...]. ¿No será que el autor siempre se ubique fuera de la lengua en tanto que material para una obra literaria? ¿Tal vez cada escritor (incluso un lírico puro) sea siempre "dramaturgo" en el sentido de que cualquier discurso aparece en su obra distribuido entre las voces ajenas, incluyendo ahí la imagen del autor (y otras máscaras de autor)? Tal vez toda palabra no objetivada y univocal sea ingenua e insertible para la creación verdadera. Toda voz auténticamente creadora puede ser solamente la *segunda* voz dentro del discurso. Únicamente la segun-

---

29. Una excelente guía para estudiar los derroteros de su pensamiento es Todorov 1981, pues a pesar de que este autor considera que el principio dominante en la obra de Bajtín no es la tendencia al desarrollo sino a la repetición con variaciones, toma siempre en cuenta, en su exposición, tanto la cronología de los temas como las hesitaciones y cambios de rumbo en el tratamiento de cada tema.

da voz, que es la *actitud pura*, puede ser no objetivada hasta el final, puede existir sin hacer la sombra de la imagen, la sombra sustancial. El escritor es alguien que es capaz de trabajar con la lengua situándose fuera de ella, alguien que posee el don del habla indirecta. ("El problema del texto..." en Bajtín 1982, 301).

La última afirmación adquiere un sentido mejor perfilado pero también más denso cuando, páginas más adelante, Bajtín la reformula para describir —para describirse a sí mismo una vez más— el tema que lo sigue fascinando y obsesionando como al principio: la tarea del novelista:

Habla indirecta, actitud hacia la propia lengua como a una de las lenguas posibles (y no como si la lengua propia fuese la única e incondicionalmente posible) (307).

La riqueza y condensación de las ideas expuestas aquí —o más que expuestas, apuntadas como ayuda-memoria de un pensamiento en proceso— requieren tal vez que se las reubique en otros contextos bajtinianos más explícitos.

Conviene, por ejemplo, recordar que la *propia lengua* puede entenderse tanto en el sentido de "estilo verbal" como en el de "cierta visión de mundo ineludiblemente valorativa" pero que, en cualquiera de ambos casos, no queda connotado un fenómeno individual sino el producto de la interacción del hablante y el grupo social con el que aquél se identifica (Cf. *supra*, 61). Esta precisión es igualmente importante para el término *univocal* (o *monofónico*), en el que el prefijo que designa la unidad, no se refiere al individuo sino al *lenguaje social* —común a una determinada comunidad— que el hablante siente como propio— de él y de su grupo. Lo que sugiere con él Bajtín es que la dialogicidad —o intertextualidad—, hecho inherente a todo acto verbal, no se establece, en el caso del enunciado *univocal*, entre diferentes lenguajes sociales sino en el interior de un mismo lenguaje (entre el hablante y el representante acreditado de su grupo). El enunciado *objetivado*, en cambio, es aquél que de algún modo se puede pensar entre comillas, aquél frente al cual el hablante toma distancia independientemente de que corresponda a su "propio" lenguaje o al ajeno. Se trata, en consecuencia, de una forma de *cita*, pero entendida en el sentido muy amplio de un proceso de apropiación de lo ajeno (o de alienación de lo propio) que admite "gradaciones y matices infinitos" (Cf. *supra*, 45).

En el marco de estas nociones, la concepción del discurso literario como "habla indirecta" se puede glosar, según creo, con la ayuda de tres categorías interconectadas pero bien diferenciadas entre sí: *trabajo con el lenguaje como material primario*, *cita* y *ficción*.

La primera de ellas constituye uno de los principios centrales del formalismo. Una de sus más recientes derivaciones es la idea lotmaniana del texto literario como producto de una doble codificación, en la que un sistema de modelización secundario —un código estético—, se superpone al sistema primario de la lengua natural. Este proceso bien puede considerarse una forma de "habla indirecta", en la medida en que se opone a "los enunciados puros, no objetivados, univocales", que serían aquellos emanados de la aplicación directa y simple del código de "la propia lengua". Así entendido, este rasgo adquiere un carácter lo suficientemente amplio como para que su valor distintivo parezca incontestable.

En relación con la segunda categoría (la *cita*), puede decirse, asimismo, que el "habla indirecta" abarca las innumerables maneras de hacer uso y mención de los lenguajes y enunciados "propios" y "ajenos", así como también las maneras —numerables y bien determinadas— de referir discursos propios y ajenos insertando una situación comunicativa en otra. Respecto de este rasgo, repito aquí —ya al margen de Bajtín— que, a mi juicio, sólo es específico de la literatura en el sentido de la "obligatoria alusión a un código estético epocal" (Cf. *supra*) y que, de otro lado, todos los tipos de discurso literario —incluido el poético o "lírico"— *pueden* recurrir a cualquiera de las variedades de *cita* contempladas por Bajtín. La explotación de esta posibilidad en el ámbito de la poesía puede dar como resultado una polifonía similar a la del discurso novelesco (con situaciones internas de enunciación claramente delimitadas) o bien ese "corredor de voces" no identificables que he caracterizado como una "polifonía anárquica" o como la intensificación de la tendencia hacia el no-discurso. En el primer caso el término *polifonía* implica la fenomenización de la voz como fuente del discurso, en el segundo caso alude tan sólo a la proliferación no controlable de sentidos en el texto — a la voz como productividad emancipada de un productor.

Recordemos, finalmente, que la expresión "habla indirecta" puede ser un modo adecuado de caracterizar la *ficción*, en la medida en que el autor de ficciones no le *habla* a nadie (en el sentido de Martínez Bonati) sino que se comunica con un receptor ausente de modo indirecto: a través del discurso de hablantes ficticios creados por él. No voy a repetir aquí los argumentos por los que considero que este rasgo no es privativo de la literatura ni aplicable a todos los textos literarios (Cf. *supra*, 24-29). (Acoto al pasar que esta afirmación no abre una polémica con los escritos de Bajtín, cuyos planteos, en relación con este problema, carecen de la consistencia y la originalidad del resto de sus ideas). Sólo quiero reiterar que el "habla indirecta" ficcional es compatible con la polifonía en el primer sentido que acabo de especificar.

Si esta exposición (polifónica en el primer sentido) llevara hasta sus últimas consecuencias el programa del subtítulo, debería concluir en diálogo con textos de poesía polifónica (en los dos sentidos). Hacerlo me expondría, sin embargo, a la tentación de tratar de alcanzar algún tipo de clausura hermenéutica y de contradecir así la teoría de la significación presentada y asumida en las páginas precedentes. O, en el mejor de los casos, me permitiría añadir un eslabón más en la cadena histórica de la comunicación estética. No renuncio al placer de afrontar riesgos ni a ese otro placer —descaradamente narcisista— que da el sentirse creador de al menos un eslabón. Tan sólo los difiero...

## REFERENCIAS

- Aristóteles  
1974 *Poética*, ed. trilingüe por V. García Yebra, Madrid (Gredos)
- M. Bajtín  
1982 (Véase M. Bakhtine y también V. N. Voloshinov)  
*Estética de la creación verbal*, México (Siglo XXI)
- M. Bakhtine  
1978 *Esthétique et théorie du roman*, Paris (Gallimard)
- A.M. Barrenechea  
1986 "El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de las teorías de Bajtín", *Lexis* X, 2, 147-167.
- 1987 "El texto poético como parodia del discurso crítico: Los últimos poemas de Susana Thénon", *dispositio* XII, 30-32, 255-272.
- R. Barthes  
1970 *S/Z*, Paris (Seuil)
- E. Coseriu  
1962 *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid (Gredos).
- J. Culler  
1984 *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid (Cátedra).
- 1985 "Changes in the Study of the Lyric", en Ch. Hosek - P. Parker (eds.), 1985, 38 - 54.
- J. Derrida  
1967 *De la grammatologie*, Paris (Minuit)
- 1967 *L'Écriture et la différence*, Paris (Seuil)
- 1972 *Positions*, Paris (Minuit)
- T.A. van Dijk  
1980 *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid (Cátedra)

- N. Frye  
1985 "Approaching the Lyric", en Ch. Hošek-P. Parker (eds.),  
1985, 31 - 37.
- M.A. Garrido Gallardo - T. Todorov et al.  
1987 *La crisis de la literariedad*, Madrid (Taurus)
- G. Genette  
1979 *Introduction à l'architexte*, Paris (Seuil)
- H.U. Gumbrecht  
1983 "Wie fiktional war der höfische Roman?", en D. Henrich-  
W. Iser (eds.) 1983, 433-440
- D. Henrich - W. Iser (eds.)  
1983 *Funktionen des Fiktiven*, Poetik und Hermeneutik X, Mün-  
chen (Fink)
- B. Herrnstein Smith  
1978 *On the Margins of Discourse. The relation of Literature to  
Language*, Chicago (University of Chicago Press)
- Ch. Hosek - P. Parker (eds.)  
1985 *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*, haca and London (Cor-  
nell University Press)
- H. R. Jauss  
1983 "Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und  
Realität", en D. Henrich - W. Iser (eds.) 1983, 423-431
- F. Lázaro Carreter  
1981<sup>2</sup> *Estudios de lingüística*, Madrid (Editorial Crítica).
- Ph. Lejeune  
1980 *Je est un autre. L' autobiographie, de la littérature aux mé-  
dias*, Paris (Seuil)
- J. M. Lotman  
1972 *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, München (Fink)
- P. de Man  
1985 "Lyrical voice in contemporary theory: Riffaterre and  
Jauss", en Ch. Hošek - P. Parker (eds.) 1985, 55-72.
- O. Marquard - K. Stierle (eds.)  
1979 *Identität*, München (Fink)

- F. Martínez Bonati  
1972 *La estructura de la obra literaria*, Barcelona (Seix Barral)
- 1978 "El acto de escribir ficciones", *dispositio* III, 7-8, 137-144
- 1980-1981 "El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas", *dispositio* V-VI, 15-16, 1-18
- M. Moliner  
1970 *Diccionario de uso del español*, Madrid (Gredos)
- S. Reisz de Rivarola  
1977 *Poetische Äquivalenzen. Grundverfahren dichterischer Gestaltung bei Catull*, Amsterdam (Grüner)
- 1979 "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria" *Lexis* III, 2, 99-170
- 1981 "La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios", *Lexis* V, 1, 73-86
- 1982 "De la elegía latina a la *Poesía escrita* de Jorge Eduardo Eielson o el *Mar de Amor* nuevamente entonado", *Sur* N° 350-351
- 1983 "Voces y conciencias en el relato literario-ficcional", *Lexis* VII, 2, 187-218 (Republicado en M.A. Garrido Gallardo-T. Todorov et al. 1987, 125-154)
- 1986 *Teoría literaria. Una propuesta*, Lima (Fondo Editorial de la PUCP)
- J. L. Rivarola-S. Reisz de Rivarola  
1984 "Semiótica del discurso referido", en L. Schwartz Lerner - I. Lerner (eds.) 1984, 151-174
- G. Reyes  
1984 *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid (Gredos)
- W. Rösler  
1980 "Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike", *Poetica* XII, 3-4, 283-319

- L. Schwartz Lerner - I. Lerner (eds.)  
1984 *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid (Castalia)
- K. Stierle  
1979 "Die Identität des Gedichts-Hölderlin als Paradigma", en O. Marquard - K. Stierle (eds.) 1979, 505-552
- W.D. Stempel  
1983 "Fiktion in konversationellen Erzählungen", en D. Henrich W. Iser (eds.), 1983, 331-356
- T. Todorov  
1981 *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris (Seuil)
- V.N. Voloshinov (Bajtín)  
1976 *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires (Nueva Visión)
- R. Warning  
1983 "Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion", en D. Henrich W. Iser (eds.) 1983, 183-206

### *OBRAS LITERARIAS CITADAS*

- J.L. Borges  
1974 *Obras Completas*, Buenos Aires (Emecé)
- J. E. Eielson  
1976 *Poesía escrita*, Lima (Instituto Nacional de Cultura)
- S. Thénon  
1987 *Ova completa*, Buenos Aires (Sudamericana)
- G. Ungaretti  
1969 *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Vicenza (Mondadori)
- C. Vallejo  
1979 *Obra poética completa*, Caracas (Biblioteca Ayacucho)
- 178