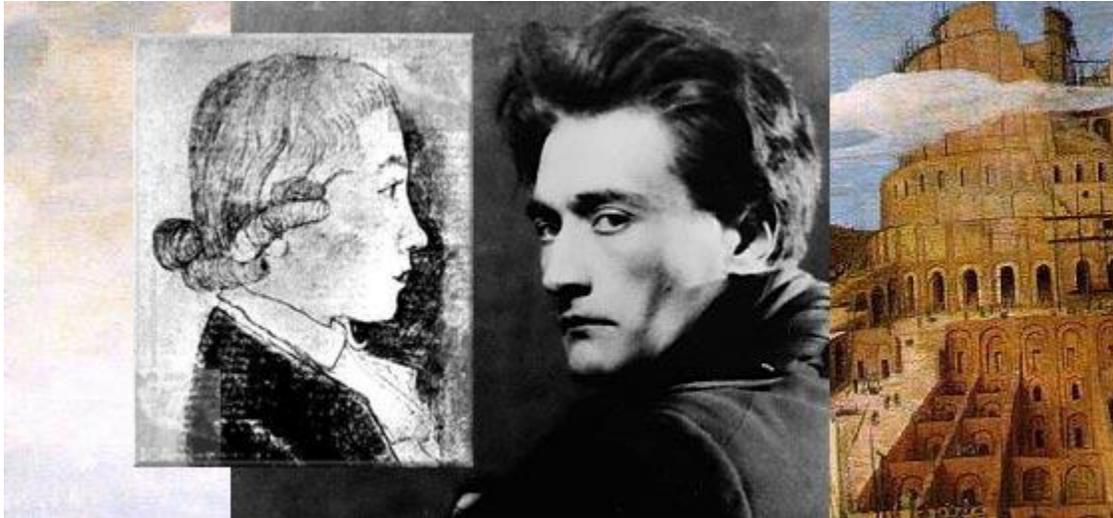


Gallegos Díaz, Cristián (Marzo-Junio 2006), "Aportes a la Teoría del sujeto poético", en *Espéculo Revista literaria*, No. 32, Año XI  
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html> >



## Aportes a la Teoría del Sujeto Poético\*

Cristián Gallegos Díaz

Universidad de La Serena  
[filosofiacritica@hotmail.com](mailto:filosofiacritica@hotmail.com)

---

## Introducción

Los problemas teóricos acerca del llamado sujeto lírico [1] se generan a partir de las premisas filosóficas del romanticismo alemán y las reconsideraciones sobre los postulados aristotélicos acerca de los géneros épico, dramático y lírico [2]. Schlegel y Hegel [3] insistieron en el carácter eminentemente subjetivo de la poesía lírica por estar relacionada con el *yo*, mientras la poesía dramática fue considerada objetiva, por estar relacionada con el *tú*, y la poesía épica, objetivo-subjetiva, por estar relacionada con el *él* (D. Combe, 1996: 127).

A partir de las consideraciones dicotómicas de objetividad-subjetividad y la distribución retórica de los géneros, se fue consolidando la idea de que la objetividad poética es encontrable en los poemas épicos y dramáticos y la subjetividad, en los poemas líricos. La esencialidad de la poesía lírica residiría en el sujeto concreto, en el poeta [4]. Goethe, en *Poesía y verdad*, vinculó la creación poética a las experiencias vividas. La poesía lírica, entonces, comienza a ser considerada como expresión del *yo* del poeta, del autor o escritor poeta. En pleno romanticismo, la interpretación de los poemas se basaba en considerarlos como expresiones del contenido del *yo* del poeta, es decir, de su creador:

“La facultad maestra del lirismo no es tanto la imaginación como la memoria, pues la poesía ofrece la verdad de la vida” (D. Combe, 1996: 129).

De manera que se postulaba una *identidad completa* entre sujeto lírico o poético y el sujeto empírico, concreto, real o poeta. Ello conllevó al presupuesto de que la poesía era expresión sincera, verídica, responsable del poeta, expresión de actos y sentires no engañosos: el poeta como sujeto ético. [5]

Las expresiones poéticas eran consideradas no como ficciones o artificios, sino como autobiografías, con todas las consecuencias morales que de ellas se desprenden:

“La cuestión de la ficción y del artificio no puede ser planteada por el Romanticismo, porque no se concibe la existencia de un sujeto específicamente lírico y porque, en poesía, se entiende que toda subjetividad es lírica” (D. Combe, 1996: 130).

La crítica a estos postulados filosóficos del romanticismo abrió el debate en torno a la necesidad de distinguir entre sujeto lírico y sujeto real o poeta.

La perspectiva nietzscheana, en oposición al romanticismo y al cogito cartesiano, sostuvo la concepción de un *yo* lírico disuelto en lo universal, en lo cósmico, en la naturaleza, distinto al hombre empírico real [6]. Posteriormente, los simbolistas franceses con su ideal de poesía pura, Baudelaire con su poesía impersonal, Rimbaud con su poesía objetiva (“*Yo es otro*”), Mallarmé con su concepción de la necesidad de la “muerte” del poeta, consolidan la noción de sujeto lírico como sujeto distinto al poeta, sujeto empírico o concreto. Frente al ideal estético de Goethe, el “lenguaje poético” como expresión veraz, autobiográfica, de la vida y experiencia del poeta, se opone una estética basada en el lenguaje de un sujeto lírico separado de la vida, de la autobiografía del poeta. En suma, y como lo manifestara Gottfried Benn, conocedor de las vanguardias de los años veinte, el *yo* lírico moderno se concibe como deslizamiento de un *yo* hacia un *él*, una creación compositiva. El sujeto lírico surge como una necesidad de “destruir” el *yo* poético.

En 1910, Margerete Susman publica *La esencia de la lírica moderna alemana*, donde sostiene que el *yo* empírico, el autor, se esconde detrás de un *yo* lírico. Este *yo* lírico, diferente al *yo* empírico, sería una creación de orden mítico mediante la cual la poesía se distancia de la realidad [7]. A esto se agregan, posteriormente, las ideas de “desegotización” del *yo* poético, de despersonalización del *yo*, un *yo*-máscara, parecido a un *Él* (Oskar Walzel, 1916). Hugo Friedrich (*La estructura de la lírica moderna*, 1956) insiste en la despersonalización del *yo* poético, en la dicotomía sujeto empírico-sujeto lírico (despersonalizado), relacionándola con “la desrealización del mundo y con la descosificación de los objetos, dentro de un amplio movimiento de abstracción” (D. Combe, 1996: 136).

Se concluye, entonces, que el poema va siendo considerado más una creación imaginaria en contexto comunicativo que una creación autobiográfica, distinguiéndose tres niveles de sujeto: sujeto escritor (poeta), el *yo* empírico (sujeto vivencial), y el sujeto lírico. [8]

Sin embargo, Käte Hamburger, discípula de Husserl, publica en 1957, en Alemania, su obra *Die Logik der Dichtung*, considerada la más importante y polémica respecto del sujeto lírico (publicada recién en francés en 1986 y en español en 1995 por editorial visor como *La lógica de la literatura*). En dicha obra, se defiende la tesis de la poesía como enunciación real, más precisamente enunciación de realidad, y el sujeto lírico como sujeto enunciativo lírico, sujeto de *erlebnis* (traducido habitualmente como *experiencia*, pero sería más apropiado el de *vivencia*). Hamburger polemizó con el filósofo Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*, 1935) quien consideraba que en toda obra literaria, la enunciación es fingida, separada radicalmente de la existencia vital (Ingarden también fue discípulo de Husserl). [9]

De aquí en adelante, la noción de sujeto lírico subsistirá como noción conflictiva, hipotética, portadora de problemáticas de identificación e identidad. Se le considerará un sujeto o *yo* diferente al sujeto o *yo* empírico, pero problemáticamente ficticio o “ficticio”, ente en busca de identidad.

Desde la mayor parte de las reflexiones y teorías poéticas, la noción de sujeto lírico se opondrá a la noción de sujeto autobiográfico, a la poesía autobiográfica que se basa en la identidad de autor-narrador-personaje expresados mediante la primera persona. De la tesis que considera la autonomía de un sujeto lírico, se deduce que la poesía es ficción, que no es posible una poesía personal, una autobiografía poetizada. De la tesis de una poesía autobiográfica se deduce que la poesía es poesía de circunstancias (Goethe, Éluard), de subjetividad situada históricamente, temporo-espacialmente, geográficamente (aquí el *yo* poético tiende a la identidad con el *yo* empírico). En las tesis del sujeto lírico éste se opone en forma absoluta al sujeto circunstancial.

Como influencia del romanticismo, la poesía se percibe como un discurso de dicción (Genette, *Ficción y Dicción*, 1993), en oposición al discurso de ficción de la novela [10]. La poesía se concretiza, así, como una enunciación real, efectiva. Desde la perspectiva de Käte Hamburger, el *yo* lírico es un sujeto de enunciación, el poema es un texto real y no ficcional, que el lector lo interpreta como un enunciado de un sujeto de enunciación. Es decir, en un texto poético hay referencialidad a la realidad. [11]

Martínez Bonati, en *Estructura de la Obra Literaria* (1972, 154 y sig.), sostiene que la creación poética no es expresión lingüística *directa* del autor. El poeta crea un objeto

imaginario, la frase imaginaria dotada de sentido. Hay un hablante ficticio que no es el autor:

“la obra literaria es expresión y documento biográfico del autor, sólo como un todo hecho de lenguaje imaginario, producido por él dentro de una tradición literaria determinada”. [12]

El poeta produce discursos imaginarios, con expresiones distintas a las utilizadas en el discurso real práctico. Las afirmaciones hechas en la obra poética, no serían afirmaciones del autor como hablante. Los hechos referidos serían ficticios. El lector debiera comprender que lo referido en la obra poética es ficticio [13]. Las frases literarias no serían frases reales del autor. El poeta no dice nada en sus versos, no expresa, en ellos, sus sentimientos. Esto sería un hablar real. La poesía no es acto lingüístico inmediato del poeta, no es un discurso real. El poeta no es el hablante. El poeta (ser-poeta) no sería igual al hablante o sujeto lírico. Habría una mediación posible, necesaria y esencial, entre poeta y discurso poético (imaginario), a través de distanciamientos de ironía y estilización, de composición, de tradición literaria, modelos, etc. El discurso imaginario no sería discurso del poeta, conservándose una radical distancia óptica entre ambos.

Siguiendo con las reflexiones de Martínez Bonati, las hipótesis psicológico-biográficas acerca del autor (poeta) basadas en la obra (discurso imaginario) serían infundadas, erróneas. Deben basarse en otros documentos biográficos. Entonces, la creación poética no es un auténtico, un real decir. De acuerdo con este autor, tampoco es posible sostener que el poema expresa el pensamiento-sentimiento del autor. En la poesía no habría subordinación representativa de la expresión objetiva (fenómeno expresivo) a la psique real del autor, porque éste no es hablante comprometido con palabras propias. Y continúa Martínez Bonati:

“el poeta “simboliza” interioridad, la imita trabajando con un material (el lenguaje imaginario) que ya es en sí símbolo de interioridad. Utilizando el discurso como símbolo triséptico, el poeta crea nuevos símbolos complejos, en que nacen, como objeto, “interioridades” acaso hasta entonces nunca ocurridas a nadie”.

El poema es un producto de naturaleza tal que no cabría analizarlo o interpretarlo como documento lingüístico y no es fuente biográfica, puesto que el poeta no es hablante que se compromete con lo dicho. La naturaleza del poema implicará que el hablante ficticio puede ser distinto al autor, o bien una réplica fiel. Continúa Martínez Bonati:

“La visión de la estructura y naturaleza de la obra poética, no permite establecer relaciones lingüísticas entre la obra y la persona del autor en aspecto alguno de su ser; poesía no es discurso del poeta en cuanto hablante, ni en función práctica ni en función teórica”. [14]

Finalmente, Martínez Bonati señala un defecto ontológico: el considerar la naturaleza del objeto poético como acto real intuitivo de “un alma individual” (autor). La obra debe considerarse objetiva y trascendente frente a las subjetividades de autor y lector. Es un hablar imaginario, no real. Los actos imaginados son intemporales, generales, a diferencia del acto real que lo imagina, porque los signos lingüísticos de una obra literaria son imitaciones ficticias (no lingüísticas) de los signos propiamente lingüísticos. [15]

“El poeta no afirma nada y por lo tanto no miente” decía Sir Philip Sydney. Esto se refiere a algo semejante a las reflexiones de Martínez Bonati: la existencia de una relación singular entre realidad y discurso literario, la presencia dentro de la obra literaria, de personajes y acontecimientos imaginarios; el “yo” poético no es un individuo empírico, sino un sujeto creado en el poema y por el poema. [16]

La obra literaria sería un acontecimiento semántico que proyectaría un mundo imaginario omniabarcante: a los narradores y lectores implícitos. Pero como no siempre la obra literaria incluye un mundo imaginario, pues puede incluir un mundo histórico, hay autores que sostienen que sería más adecuado hablar de que la obra literaria se refiere a un mundo posible entre varios mundos posibles, en lugar de mundos imaginarios (J. Culler, 1993) [17]. Culler sostiene que la obra literaria es acto de lenguaje que imita un acto de lenguaje “serio”. Por lo tanto, la ficcionalidad de lo literario radicaría no en la no realidad de personajes, objetos, acontecimientos, sino en la no realidad de los actos de referencia. Lo ficticio sería el acto de narrar acontecimientos, acto de describir personajes, acto de referirse a lugares. Culler, en sus reflexiones, se apoya en el concepto de literaturidad, término introducido por los formalistas rusos para referirse a la especificidad y esencia de lo literario que radicaría en los aspectos y procedimientos formales del lenguaje de la escritura [18]. Bajtin se opuso a los formalistas rusos en cuanto a que consideró que el lenguaje común, cotidiano, acciona los mismos procedimientos que el lenguaje en la poesía, pero conservan diferencias en cuanto a funciones pragmáticas, funciones sociales, y recepción.

Hoy ya no se mira al texto por el texto, sino que hay una mirada sociológica hacia los lectores reales, hacia los actos de lectura reales. Surgen lecturas distintas: disidentes, subversivas, exploradoras de los códigos de intertextualidad, que buscan sentido tras del sentido, etc. (R. Robin, 1993).

## II

### Esbozos para una teoría del sujeto poético (lírico)

Considerando los antecedentes teóricos expuestos en la introducción, intentaremos exponer, desde una perspectiva multidisciplinaria (filosófica, literaria, lingüística, semiótica, psicológica, histórica y sociológica), una aproximación a la problemática del sujeto lírico que pueda servir de fundamento teórico para el análisis de cualquier sujeto poético (lírico).

Tomando en consideración las relaciones entre universales [19] y niveles de la comparación (P. Laurette, 1993), debemos reestudiar:

— La “posibilidad” de comparación entre sujeto empírico y sujeto poético, así como entre mundo real y mundo ficticio, no-real, virtual, posible, imaginario.

— “La idea” de comparación entre sujeto empírico y sujeto poético, así como entre mundos “distintos”.

— La significación referencial y contextual desde la perspectiva del autor, del lector, y del sujeto poético.

— El sentido de la comparación entre sujetos y entre mundos.

— Niveles de manifestación de las comparaciones.

— Naturaleza concreta y abstracta de las generalizaciones y de las diferenciaciones.

Respecto de lo anterior, consideraremos en forma sucesiva, varias tesis complementarias y sus fundamentos, las que quedarán abiertas a análisis más rigurosos en estudios futuros.

1. Es posible comparar sujetos reales y poéticos, así como mundo real y mundos poéticos “imaginarios”, porque, a diferencia de lo señalado por Martínez Bonati, no hay rupturas epistemológicas [20] basadas en diferencias radicales ópticas y ontológicas. Martínez Bonati fundamenta en la existencia del ser ficticio del discurso poético, la distancia óptica *insalvable* entre persona (real) autor y la persona (ficticia) del hablante (interno) del texto poético. Esta no-identidad, esta alteridad óptica, daría lugar a la alteridad de carácter, de personalidad. El hablante ficticio *puede* [21] ser extremadamente diferente del autor en lo referente a personalidad, llegando a ser otro ser. La independencia del hablante intrínseco (imaginario) no existiría en el caso de los discursos reales. [22]

2. La idea de sujetos empíricos y poéticos *radicalmente* distintos, así como la idea de mundo real y mundo poético *radicalmente* distintos la consideramos inapropiada, pues se basan en dicotomías y no en interrelaciones o nexos de formas de representación y formas de expresión basadas en las funciones complejas de la palabra, fundamentalmente en la función categorial (Vygotski) [23]. Por ello, “es posible establecer lazos dinámicos, dialógicos y creativos entre el pensamiento y el poema, entre la metáfora y el concepto, entre la realidad y el placer, entre las razones y los sueños”. [24]

3. La poesía, como una de las formas más complejas de la vida consciente, implica elaboración de información mediante procesos de actividad objetal [25], elaboración que se efectúa, necesariamente, a través del lenguaje. Estos procesos de actividad objetal significan, en el plano interno del poeta, operaciones complejas con los objetos externos, pero en forma representativo-imaginativa. La actividad poética, como forma de comportamiento y actividad social, se constituye como trabajo social. La evolución de la poesía oral y escrita, y la transformación histórica de la poesía oral en escrita, debe entenderse como procesos incluidos en la ya larga existencia histórico-social del ser humano centrada en el trabajo social. Es posible comprender así, que la poesía oral haya estado estrechamente ligada a un sistema de códigos lingüísticos *simpráxicos*, muy anexada a la práctica social del hombre, a la gestualidad, a la referencia (caso de la poesía épica y dramática, de la poesía campesina actual, oral por excelencia, ligada a las actividades sociales agrícolas y al mundo generado por ellas). En cambio la poesía escrita siguió una evolución que implicó sistemas de códigos *simsemánticos*, posibilitando la desvinculación, nunca total, de las experiencias sensoriales y la actividad práctico-concreta [26]. Se configura, de esta manera, una expresión lingüística abstracta, un salto de la sensorialidad a la racionalidad, de la *simpraxis* a la *simsemántica*, de lo oral-concreto, a lo escrito-abstracto, del comportamiento y pensamiento concreto, al comportamiento “categorial” (Vygotski), más abstracto (conceptual). El origen de esta

evolución lingüística sólo es explicable si consideramos *las formas sociales de la existencia histórica del hombre* (Luria, Vygotski, Leontiev, y otros). De tal manera que, al considerar la actividad poética como actividad social y actividad consciente, los enunciados poéticos no pueden interpretarse, comprenderse, explicarse, desde la perspectiva de una supuesta inspiración del alma o de una actividad cerebral desligada de la realidad personal e histórica, del trabajo personal y social, del lenguaje como producto histórico, de la palabra que codifica nuestras experiencias.

La actividad poética se mueve emancipada de los contextos simpráxicos, e incluye sistemas de códigos sociolectales e idiolectales que designan las objetualidades y expresan ideas y emotividades [27]. Pero no puede emanciparse completamente de la realidad. La palabra poética conserva función designativa o denotativa o referencial o referencia objetual (sustitución por representación del mundo objetivo). La poesía está hecha de palabras que designan objetos (a través de sustantivos), que designan acciones (a través de verbos), que designan cualidades (a través de adjetivos), que designan relaciones (a través de preposiciones, conjunciones, adverbios, pronombres, etc). La configuración léxica y semántica específica de esas palabras pareciera ser ilimitada, como ilimitada pareciera ser la expresión poética. Todo esto es posible porque:

“El hombre tiene un mundo doble, que incluye el mundo de los objetos captados en forma directa y el mundo de las imágenes, las acciones y relaciones, de las cualidades, que son designadas por las palabras” (Luria, 1995: 35). [28]

El poeta es un humano capaz de manipular las representaciones, las imágenes subjetivas del mundo objetivo, es decir, capaz de *manipular* el mismo lenguaje que designa objetos, acciones, cualidades, relaciones, *y selecciona* palabras que en esencia son multisignificativas, polisémicas, asociativas (evocadoras de redes de imágenes), *nudos centrales de campos semánticos* [29]. En la actividad poética, pasa a un segundo plano la referencia objetual, y adquiere relevancia la significación categorial o conceptual, entendiéndola como actividad lingüística en que ya no sólo se manipula la función referencial de la palabra, la representación objetual, sino la función analítica, relacional, abstrayente, generalizadora de la palabra. Esta función hace accesible configurar mundos poéticos abstractos, imaginarios, ficticios, nunca desligados de lo real, pues siempre se conserva la función referencial respecto de lo real. Ni aun en el poema más abstracto estamos autorizados de hablar de un mundo completamente ficticio o completamente imaginario. Ello sólo es la ilusión interpretativa que nos deja esta función categorial o conceptual de las palabras. La poesía es expresión de evocaciones, representaciones, imágenes, emotividades, valoraciones a través del lenguaje. Mediante la función categorial o conceptual de las palabras elegidas y manipuladas, el poeta trabaja con la abstracción, con los rasgos esenciales del mundo objetual. *El poeta no crea realidad, sino que crea mundo sobre y en la realidad situada.* [30]

4. Según Halliday tres serían las funciones básicas del lenguaje: ideativa, interpersonal, textual. La que llama función ideativa corresponde a la función representativa o de significado cognitivo. Expresa contenidos. La función interpersonal incluye a las funciones expresiva y conativa. Es distinta a la expresión de contenidos. El poeta utilizaría esta función para introducirse en el discurso poético, establecer y mantener relaciones humanas, además de expresar identidad personal. La función textual se relaciona con la creación de textos y depende de las dos anteriores [31]. Esta función textual implica la organización interna de oraciones y su relación con el significado del mensaje en relación con el contexto (por ejemplo el tema de un poema representa una situación específica del mensaje poético, sería expresión de esta función textual). Lo

interesante que recalca Halliday es el hecho de que cada oración encarna todas las funciones y que una teoría funcional del lenguaje es una teoría sobre el significado. Esta teoría, como otras, se complementa con la teoría psicolingüística para explicar/comprender el fenómeno poético. El poeta selecciona posibilidades de significados. La elección de posibilidades de significado es un proceso que no admite la dicotomía o separación entre significados y actos de elegir. Halliday, en su teoría, propone un desplazamiento semántico de la función ideativa a la función cognitiva o de significados, y otro desplazamiento semántico desde la función interpersonal a la función expresiva, y ésta con el estilo literario. De aquí que toda característica prominente de un texto, todo modelo de prominencia en un poema, por ejemplo, se relaciona con el significado de un texto como un todo, y esto también será crucial en la interpretación de un poema. [32]

El poema es creación lingüística polisignificativa y polisémica, un constructo social de múltiples expresiones con intenciones comunicativas y autocomunicativas en situación social permanente, en que adquiere especial interés el principio de relevancia o modelo de prominencia para comprender el significado total del texto. Dentro de este constructo social debe analizarse la problemática del sujeto poético.

5. Las diferentes formas de inscripción de la primera persona, *yo*, las llamadas figuras pragmáticas (López Casanova, 1994: 60-74), mal consideradas, a nuestro juicio, como construcciones del propio texto por Stierle (1977: 436) y Ohmann (1987: 33), concretizadas en los poemas como *primera persona propia*, *yo* explícito, *yo* circunstancial, *primera persona ajena*, *yo-personaje*, *yo* irónico, primera persona generalizada a través de *unnosotros*, etc. (A.L.Luján, 1999: 225-252), deben ser consideradas como manifestaciones de la diversidad de voces que constituyen *la totalidad compleja del yo del autor* (Mancilla, 1999), del *yo* como estructura social surgida en la experiencia social (George H. Mead).

6. “El debate, que se convierte a menudo en polémica, entre los partidarios de la hipótesis biografista y los defensores del sujeto lírico parece insoluble, pero la idea de una re-descripción retórica, figurada, del sujeto empírico por el sujeto lírico, que sería su modelo epistemológico, podría sin duda contribuir a evitar la aporía. De este modo, la máscara de ficción detrás de la cual se esconde el sujeto lírico, de acuerdo con la tradición crítica, podría asimilarse a un “desvío figurado” en relación al sujeto autobiográfico” (D. Combe, 1996: 145).

La idea de re-descripción retórica o figurada del sujeto empírico a la que se refiere Dominique Combe pertenece a Paul Ricoeur [33], y consideramos que ella es compatible con nuestra tesis epistemológica central acerca del sujeto lírico: *el sujeto lírico es una interpretación representada y/o representación interpretada del sí mismo del poeta*. No habría ruptura epistemológica entre ambos sujetos.

Consideramos que se establece, en algunos textos poéticos, *una transferencia de sentidos por contigüidad (transferencia semántico-metonímica)* entre poeta y sujeto lírico y, en otros textos poéticos, *una transferencia por inclusión (transferencia semántico-sinecdóquica) de significados del sujeto empírico al sujeto lírico o viceversa*. En la mayoría de los textos se dan ambos tipos de transferencias. En esta dialéctica de transferencias metonímicas y/o sinecdóquicas adquieren sentido las modalidades de las actitudes del sujeto lírico a las que se refirió Wolfgangg Káiser (*Das sprachliche Kunstwerk*, 1948): de enunciación lírica, de apóstrofe lírico, de lenguaje de canción.

7. El *yo* lírico, modalidad tradicional del *yo* poético, es interpretación interdiscursiva de la categoría de sujeto (W. Kryszynski, 1993). El sujeto, en la literatura, se concretiza como autor, como personaje, o como hablante poético. Tienen de común su relativa autonomía contextual, su polisemia, ser convergencias del *yo*, de la conciencia, de la personalidad, del inconsciente, de la interioridad, de la identidad, de la ideología, de la alteridad. Los sujetos involucrados en una obra poética, deben ser considerados creadores de sentido y/o mediadores de sentido situado, ya sea en el mundo real, ya sea en el mundo ficticio o cronotopos [34]. No existen autonomías absolutas entre sujetos entre sí y sujetos y sus mundos, debido a que el poema, como obra literaria, es constructo social, comunicación social, signo social. Los *yoes* involucrados en un poema pertenecen a esta construcción artístico-social, pero no son y no deben ser considerados construcciones del propio texto.

Considerar el texto poético como constructor autónomo de *yoes*, es una ilusión provocada por la competencia “trópica” de ciertos teóricos lingüistas que, a menudo olvidan el carácter absolutamente social del poema, construcción ligada indisolublemente a la palabra, al signo, que son portadores en sí mismo, de sentidos que no pueden dejar de ser sociales. Palabra y signo posibilitan una relación dialéctica entre escritura y mensaje textual, donde se concretizan los dialogismos, las interdiscursividades entre sujetos e ideologías (Bajtín) [35]. Aun en el poema más imaginario, en el poema más simbólico, en ningún momento hay ausencia de realidad social. Las situaciones intratextuales inventadas (cronotopos), el sujeto poético inventado, el destinatario implícito en el poema, no son invenciones autocreadas, sino proyecciones del autor como ente social, proyecciones de deseos, figuras de lo simbólico, cogniciones, ideologías, etc. El autor, como sujeto real productor de textos, siempre es perturbado por ruidos de fondo de naturaleza social, intersubjetiva, histórica, de lenguaje (W. Kryszynski, 1993).

El poeta, sujeto creador [36], debe ser considerado un *narrador semiótico*, un *organizador axiológico*, una *subjetividad problemática en expansión cognitiva*, un *comunicador de una visión de mundo* dirigida a sí mismo, a todos, o a nadie si nadie lo interpela. El poema puede ser considerado un discurso pragmático con interlocutores implícitos (sujeto lírico, oyente implícito pronombrizados o marcados por deícticos), un mundo con espacio-tiempo implícitos (cronotopos, marcado por deícticos de tiempo y lugar), presencia de actos de habla, presencia de competencia intertextual. Un poema tiene el sentido otorgado por el acto de comunicación, por lo cual es indispensable la presencia de un destinatario (el autor mismo, un destinatario implícito, los lectores). El poema es un discurso de lo real trans-formado en donde la tematización del sujeto lírico por parte del poeta, se realiza mediante una manipulación de códigos estéticos, culturales y literarios [37]. Así, el sujeto lírico nunca tiene una autonomía real, sino aparente, pues mediante estas manipulaciones, se yergue como proyección o representación interpretada, manipulada, trans-formada del sí mismo del poeta. Parafraseando a Zubiri, diremos que poeta y hablante lírico son el mismo *yo* pero no son lo mismo como *yoes*. O en términos lacanianos, el poema es el molde textual, el lugar imaginario del *yo* en el sujeto (lírico).

8. El sujeto lírico es un *sujeto histórico optativo en un mundo imaginado* [38], a diferencia del autor que es *sujeto histórico optativo en un mundo real*. Existen nexos entre sujeto lírico y autor basados en el lenguaje, en la subjetividad proyectada, en la opción por crear en base de lo real situado, en la dialéctica de identidad/desidentidad [39], en la interdiscursividad, en fundamentos ontológicos, ónticos y deontológicos.

Los nexos entre el *yo* autorial y el *yo* lírico han sido reflexionados por distintos autores como rupturas radicales. Ruptura no implica discontinuidad absoluta. El mundo lírico

cuyos fundamentos ontológicos reposan en el sujeto lírico, es un mundo inventado, creación artística, mundo no necesariamente realizado, y por ello no idéntico al mundo real del autor. Sin embargo, aplicando a lo poético un concepto zubiriano, hay una especie de tradición, una entrega del autor a su sujeto lírico de una forma de estar, de subordinarse, de sujetarse en esa realidad imaginada, que es una forma del poeta de des-real-izarse para volver a real-izarse. El sujeto-poeta, a través de su sujeto lírico, entrega al lector una forma-propuesta de estar en el mundo real. Mundo real del autor-mundo imaginado-mundo real del lector: circulación de sentido de estar en mundos distintos, ontológicamente distintos, pero no rupturalmente distintos pues hay una contigüidad-continuidad/discontinuidad relativa e histórica subyacente como mundo humano que posibilita la comprensión (proceso que hemos denominado de transferencia semántico-metonímica y proceso de transferencia semántico-sinecdóquica).

Sin tradición no hay historia. La historia no es, sin embargo, mera tradición en sentido de tradicionalidad, conformidad con la tradición, sino en el sentido de *tradicionalidad* (Zubiri), como cierta forma de entrega de estar en la realidad. El proceso de tradicionalidad entre autor y sujeto lírico, es una entrega de formas de estar en la realidad, a sí mismo, y una propuesta de estar en la realidad, a los lectores. La tradicionalidad entre autor-sujeto lírico-lector implícito-lector real no es mera continuidad repetitiva, sino continuidad innovativa. El autor se da la oportunidad de optar por una innovada forma de estar en el mundo, por una nueva configuración de lo real, para sí mismo. En tanto, opta también por proponer al lector esa nueva configuración de su mundo real como un mundo imaginado cuyo sujeto ya no necesariamente sea el autor como tal, sino el autor “lenguajizado”, resignificado como sujeto lírico capaz de fundamentar, desde el propio lenguaje utilizado en el texto poético, lo ontológico de esa innovada reconfiguración de la visión del mundo real del poeta. Sujeto lírico: mediatizador del sí mismo y mediatizador con la otredad, los lectores o destinatarios [40]. Constructo social.

Es vitalmente humano optar por formas de ser-estar en el mundo y en la realidad. El poeta opta por entregarse a sí mismo una *tradicionalidad progrediente*, un mundo imaginado como ruptura relativa con su mundo real vivido. Ese desdoble, entre poeta-sujeto lírico, es inevitable, y por ello no puede postularse una identidad absoluta entre ambos. Pero conforman una unidad y no una oposición inconexa, en virtud de la unidad de esa tradición como entrega de mundos trans-formados: unidad de constitución de un mundo imaginado a través de un mundo realizado-desrealizado-rerealizado, de continuidad/discontinuidad-contigüidad de un mundo a otro mundo, de progresión de uno al otro. Tal es la unidad de lo real centrada en el poeta y su sí mismo: la poesía como intimidad socializada. Porque el primer lector es el propio poeta, el primer momento de la creación poética es la creación misma, y un segundo momento es la re-creación del poeta por el poema: el autor causado por su obra, como lo manifestara Foucault.

Pues, entonces, el poeta sigue siendo *el mismo*, pero no es *lo mismo*. En esto consistiría su biografía. Al decir de Zubiri, lo tradente es vectorialidad de la especie al individuo. Esto significa una entrega de posibilidades de opciones, del sujeto social (sociedad) al sujeto individual (poeta). Al apropiarse de esas posibilidades de opciones, el poeta, como individuo, ejerce, entre otras, la opción de poseerse a sí mismo, de tender a *ab-solutizarse*, entendiéndolo por ello, el intentar que su individualidad se torne independiente, irrestricta, de la realidad humana en la cual vive [41]. Esta opción fundamenta todas las demás opciones del individuo poeta, y para ello inventa su propio idiolecto “*para-dóxico*”, pues este idiolecto, junto a su sociolecto, le refleja lo “*para-dóxico*” de su estar en el mundo (lo extraño y lo diferente al sentir común de los hombres). Se inventa su

propio *otro yo*, y otro mundo, para sí mismo y para los demás. Su finalidad es construir humanismo o antihumanismo o praeterhumanismo. [42]

El poeta: el más ab-soluto de los humanos. Siguiendo a Zubiri, deberíamos distinguir entre lo que habitualmente llamamos biografía, el argumento (indicios o señales de la materia de la obra individual, opiniones, actos, decurso de la vida individual) de cada vida personal como posesión ab-soluta de sí mismo, y que en adelante denominaremos *historia biográfica*, distinguiéndola de *la vida personal* en cuanto personal, ser el mismo y, al mismo tiempo, nunca lo mismo. El poeta, como persona humana codeterminada por la humanidad, se apropia de esa humanidad en cuanto tradición, posibilitando la opción de ab-solutizarse de esa misma humanidad, a través de la entrega de opción de tradición y de “greso” (progreso, como positividad, o desgreso, como negatividad, o regreso como mitologización; en todo caso como un ingreso originario).

El poeta actúa en lo social, pero al hacerlo, se historiza, lo que equivale a optar por un modo de ser y hacer personal que se torna impersonal. Se constituye para sí y para los demás en historia biográfica, distinta a su biografía, acción personal en cuanto personal. La historia biográfica de un poeta es acción social, histórica, de la persona-individuo-poeta, “ser de la persona”, no del “ser personal”, persona-poeta. Esta desdiferenciación entre historia biográfica (acción impersonal), y biografía, (acción personal), se constituye como unidad dialéctica, contradictoria e interrelacionada, que explica la diferencia entre el preguntar ¿qué es el hombre? (historia biográfica, impersonalidad histórica, preguntar, por ejemplo, qué significa Pablo de Rokha en la historia literaria de Chile) y ¿quién es el hombre? (biografía personal, acción personal, preguntar quién era, quién va siendo, quién fue Pablo de Rokha en sí mismo). Son dos modos de ser y actuar íntimamente relacionados.

La acción personal, la biografía personal, se proyecta, se representa en el sujeto lírico que se construye, desde el lenguaje “para-dóxico”, y “habita” un cronotopos que es otra forma de ser, estar, actuar, querer ser, deber ser, pero en un mundo real trans-formado, el mundo imaginado. De aquí que es erróneo inferir, desde este cronotopos y desde este sujeto personal, desde esta biografía trans-formada, la historia biográfica del autor-poeta. Son dos dimensiones distintas, pero interrelacionadas del ser, del estar, del actuar, del deber ser, del querer ser, personal. Es la unidad personal de todo individuo como existente, sólo que en el caso de un poeta, pre-domina la biografía personal por sobre la historia biográfica impersonal, y dicha asimetría es distinta de un poeta a otro. En poetas como de Rokha y Neruda, por dar dos ejemplos, hay tendencia a una unidad identitaria entre historia biográfica (la del autor-individuo-poeta) y la biografía personal (representada imaginariamente pero con trazos de realidad en el hablante lírico), pero siempre se mantiene una disimetría, una “ruptura” en la continuidad entre los dos mundos. La completa identidad es a-poesía, en el caso de reducir el cronotopos y el sujeto lírico al mundo histórico real del individuo, o es alienación, extrañamiento, “locura”, en el caso de reducir el individuo y el mundo histórico real al sujeto lírico y al cronotopos. En ambos casos hay despersonalización. El poeta ya no es poeta...

Lo histórico-individual (impersonal) se constituye básicamente con la historia social y lo histórico biográfico. Esta historia se contrapone dialécticamente con la biografía personal. Es el mismo sujeto personal pero dos modos de lo tradente: sujeto historizado (impersonalizado) y sujeto biográfico (personalizado). De allí que es el mismo sujeto pero no es lo mismo (es otro modo de lo personal). Por lo tanto, la dimensión histórica de un ser humano (poeta en nuestro caso) incluye la historia social, la historia biográfica y la biografía personal. Pero se establece una contradicción dialéctica entre biografía personal

e historia (biográfica y social) como dos modos contrapuestos e interrelacionados de lo impersonal y lo personal.

En poesía, hay una intermediariedad entre lo personal, específicamente la biografía personal, y la sociedad real-lectores, a través del sujeto lírico y el sujeto oyente implícito, el primero, sujeto pro-yecto, interpretación del sí mismo, inventado para un mundo imaginado, virtual, un cronotopos; el segundo, representación de la otredad, la otredad trans-formada. Son los otorgadores de nuevos sentidos sociales a la realidad, a través del poema como realidad trans-formada.

9. Se establece una red compleja de acciones dialógicas que involucran al poeta, al sujeto lírico, al lector, a la sociedad. El poema, como estructura semiótica, se constituye en un proceso de transferencias de signos en situación dialógica, porque todo signo es social, lo que implica que todo signo involucrado en poesía, es un signo de algo para alguien, y el poeta se constituye, como todo ser humano, en lo que se ha denominado *homo semioticus* (Acosta:, 1990: 13-20). Esquemáticamente, y con fines metodológicos de estudio, proponemos los siguientes modelos semióticos de la acción poética (expresión dialógica):

— Acción social, histórica, del individuo poeta en relación con la sociedad: historia biográfica impersonal en relación con la sociedad real históricamente constituida.

— Acción social, histórica, del individuo poeta en relación con la intersubjetividad: historia biográfica impersonal en relación con la otredad.

— Acción personal del poeta en relación con el lector real.

— Acción personal del poeta consigo mismo. Biografía personal en relación con la mismidad.

— Acción personal del poeta en relación con su mundo imaginario (cronotopos). Biografía personal en relación con el sujeto lírico.

— Acción del sujeto lírico consigo mismo. Biografía del sujeto lírico con su mismidad.

— Acción del sujeto lírico sobre el poeta.

— Acción del sujeto lírico en relación con la otredad imaginada (oyentes implícitos).

— Acción del sujeto lírico en relación con la intersubjetividad imaginada.

— Acción del sujeto lírico en relación con la otredad real (sociedad real).

— Acción del sujeto lírico en relación con la intersubjetividad real (lector).

10. Son dimensionalidades de todo *yo*: la individualidad, la socialidad, la historicidad. Todo ser humano es un ser histórico, no forma *parte* de la historia, sino que está *incurso* en la historia. Todo ser humano es un ser social, y no puede abstraerse de esa

dimensionalidad. Todo ser humano se constituye como individualidad incurso en lo social y en lo histórico. Cada ser humano se manifiesta incurso en el proceso socio-histórico, como una polidimensionalidad de *yoes* en permanente lucha identitaria. Por ello coexisten un *yo* personal, un *yo* individual, un *yo* social, un *yo* histórico. El poeta, como ser humano, vive esta multidimensionalidad de *yoes*. Una representatividad de esos *yoes*, lo constituye la existencia del sujeto lírico-poético, siempre multidimensional y polisémico. Desde esta perspectiva, todo sujeto lírico es inseparable de su autor, no se constituye en un constructo arbitrario, *no se opone* en absoluto ni a lo biográfico personal ni a lo histórico biográfico impersonal; tampoco mantiene una identidad total con ellos, no es necesariamente anecdótico. *El sujeto lírico es un ente en permanente lucha identitaria, como representación interpretada o como interpretación representada del sí mismo del autor, en un contexto cronotópico, imaginario-ficticio.* [43]

11. Todo producto ideológico refleja una realidad y refracta otra realidad, distinta a su realidad material, y por ello posee una significación. Reproduce y representa algo distinto a lo que está en su exterioridad. Por esto es un signo. “Donde no hay signo no hay ideología” (Voloshinov, 1992: 32).

Para entender la relación sujeto histórico biográfico-sujeto biográfico-sujeto lírico, es necesario reflexionar brevemente acerca de la ideología. La ideología no deriva directamente de la conciencia individual. La conciencia individual es una realidad construida con materiales sígnicos generados en los procesos comunicacionales que presuponen una sociedad humana específicamente organizada. La conciencia individual de un poeta es un proceso de construcción permanente no limitado por lo específicamente individual, sino por lo específicamente semiótico social [44]. Esta conciencia individual se expresa mediante las palabras, que son sus signos sociales básicos. Toda la realidad ideológica del poeta está condicionada por el conjunto de las relaciones sociales en la cual el poeta se sitúa. Por cierto que estas relaciones sociales incluyen, entre otras, las relaciones económicas. El fenómeno ideológico poético es condicionado por las formas de comunicación social que el poeta establece, y el signo ideológico por excelencia, materializado a través de esa comunicación social organizada es *la palabra*. [45]

La palabra es apropiada por el poeta, incorporada al lenguaje interno, y devuelta con los significados otorgados, significación determinada por lo biográfico personal, en nexo permanente con lo histórico biográfico, dimensión de lo singular en proceso interactivo con el conjunto de relaciones sociales establecidas. La palabra, como material sígnico interno, constituye a la conciencia individual. La palabra, como lenguaje interno, media en la conciencia misma del poeta, pero no todas las palabras se tornan expresión en la comunicación social, sino aquellas que, conformando el lenguaje interno, se continúan cualitativamente idénticas al discurso cotidiano, pero cuantitativamente distintas, precipitando un cambio cualitativo de significado y de sentido social [46]. Es el proceso de tránsito desde el lenguaje interno pensado desde la conciencia individual ya en proceso permanente de interacción, al discurso poético escrito, expresado a través del hablante lírico, sustentador de una ontología nueva, pero sin ruptura radical con la conciencia individual del poeta.

Si no olvidamos que la conciencia individual está siempre en plenitud semiótica, y que la palabra es el signo por excelencia del poeta, esto implica que la palabra no sustituye a toda la semiosis de la conciencia. Precisamente, se produce una disimetría de irreductibilidad entre signos ideológicos (imágenes de sensaciones, sentimientos, emociones, ideaciones) y las palabras. De aquí que puede sostenerse que es inapropiado inferir de la palabra poetizada todos los demás signos ideológicos de imágenes de sentimientos, emociones, ideaciones, sensaciones (vivencias interiores) de la conciencia

individual del poeta-autor (fundamentación más adecuada de lo que, correctamente señala Martínez Bonati al respecto).

Podemos sostener que la conciencia individual del poeta es una unidad organizada y estructurada en y por su lenguaje interior (generado a partir de su habla comunicacional), y que la expresión, nunca total, siempre parcial, nunca absoluta, siempre relativa, de esa unidad ideológica interna es, de uno u otro modo, mediada por la palabra [47]. En torno a ella se organiza toda comprensión y toda interpretación. [48]

“La ideología social no se origina en alguna región interior (en las “almas” de los individuos en proceso de comunicación), sino que se manifiesta globalmente en el exterior, en la palabra, en el gesto, en la acción. En ella no hay nada que fuese interior y no expreso: todo está en el exterior, en el intercambio, en el material y, ante todo, en el material verbal” (Voloshinov, 1992: 44).

En los enfoques idealistas, el sentido y la significación de los signos poéticos son asignados a la actividad a-temporal y a-espacial del espíritu humano, y no al mundo material social, como es debido. [49]

Entre los enfoques idealistas acerca del signo poético, encontramos las concepciones heideggerianas. El sostener que el habla surge en forma simultánea con la existencia humana, en el momento de descubrimiento que la conciencia humana es un existente que está-en-el-mundo, se contradice con lo que sabemos, hoy, de la emergencia de la cultura humana, de los conocimientos antropológicos y sociológicos del desarrollo humano: el habla es un producto histórico-cultural-social, que emerge en una fase específica del desarrollo biológico humano, por ende, después de un largo recorrido existencial. En las concepciones heideggerianas, el habla es la articulación de la comprensibilidad, lo que presupone una pre-comprensión del mundo. En términos filogenéticos y ontogenéticos esto es correcto, sólo si la pre-comprensión del mundo es el mundo social y cultural en que toda comprensión se instala. La comprensión de la pre-comprensión y de la existencia humana es interpretación de la semiótica de lo real, y el lenguaje, el logos, *apofanía de esa realidad* (Susanne Banush, 1990: 21-25). Esta apofanía sería desocultamiento de la verdad por medio del lenguaje. Sin embargo, el lenguaje mismo sirve para ocultar las supuestas verdades, de tal modo que sostener que el signo poético es el signo puro contrapuesto al signo del habla cotidiano, signo vacío, charlatanería (Banush, íd.), es un error que nace de la incomprensión de la función ideológica de todo signo, y de la incomprensión de la praxis humana como criterio de veracidad. El poeta no es el ser humano que está más cerca de la verdad del ser, como lo creyó Heidegger. *Es el ser humano más ab-soluto.*

Toda vivencia tiene una significación que trasciende al individuo, sólo porque esa vivencia se manifiesta como material semiótico en el mundo social, mundo de interindividualidades organizadas socialmente. Esa significación de lo vivencial es expresión de la relación entre el signo y lo que representa. En definitiva es una relación entre realidades. Las vivencias se interiorizan y exteriorizan significativamente, semióticamente, sgnicamente. Toda vivencia implica una expresión semiótica internalizada en vías de externalización. Por esto,

“entre la vivencia interna y su expresión no media ningún salto ni se da la transición de una cualidad de lo real a alguna otra cualidad. La transición de

la vivencia a su expresión externa se lleva a cabo en el marco de una misma cualidad y es de carácter cuantitativo” (Voloshinov, 1992: 55).

Esto implicaría que en el proceso transicional de expresión de un material semiótico vivencial básicamente emocional a otro material semiótico como lo escritural poético, se mantiene la unidad cualitativa de lo material semiótico, vale decir, de la significación social de la expresión, pero habría un cambio cuantitativo en lo semióticamente expresado, es decir, materialización en distintos actos de habla posibles.

Es falso que la ideología sea social y el psiquismo individual. El psiquismo individual es tan social como la ideología expresada, porque no hablamos de un referente biológico, homo sapiens, sino de un individuo- persona, comprensible desde lo socioideológico y lo histórico. Lo psíquico está condicionado por lo biológico y lo biográfico-social. En la contextualidad de lo psíquico, se pueden dar grados diferentes de determinaciones que influyen en la forma de la expresión ideológica y semiótica, específicamente en los actos de habla. Por ello, dentro del contexto psíquico, la comprensión, como autocomprensión es actitud relacionadora de signos internos entre sí, relaciones en el lenguaje interno. En el contexto interindividual, siempre social, comprender es relacionar la expresión semiótica con lo ideológico correspondiente. Un enunciado poético, por ejemplo, al ser expresado, va dirigido al autor y al lector. Cuando va dirigido al autor, hay una exigencia de relacionarlo con el contexto psíquico interno, por lo cual la comprensión es psíquica. Cuando va dirigido al lector, hay una exigencia de comprensión ideológica y temático-referencial del enunciado. La comprensión psíquica y la comprensión ideológica son, por definición, sociales en contexto histórico. Pero no son idénticas ni equivalentes. Esto nos abre al ámbito de la interpretación. [50]

En la comprensión psíquica puede producirse comunicación de las vivencias (expresión del resultado de una autoobservación) o bien expresión directa de esas vivencias (experiencia interior expresada directamente a través del signo). Pueden darse expresiones intermedias. Esta diferencia puede ayudarnos a comprender el por qué la interpretación de las expresiones vivenciales directas son más biográficas que las expresiones de comunicación vivencial, y que éstas últimas son más susceptibles de transformarse en expresiones semióticas imaginadas, expresiones que, por excelencia, corresponderían a la voz del hablante lírico. Esto posibilita comprender lo poético desde la perspectiva de lo psicológico, de lo ideológico y de los actos de habla.

12. El enunciado puede ser considerado como una totalidad exterior al sujeto hablante (enunciado como objeto-evento) o como totalidad en la cual se inscribe, se interioriza el sujeto hablante (enunciado como objeto-fabricado). Aquí también se inscribe “el otro”, mediante las marcas enunciativas (Provost-Chauveau, 1971, p. 12, cit. en C. Kerbrat-Orecchioni, 1997: 40).

En el caso de la poesía, el enunciado objeto-evento corresponde a las expresiones lingüísticas del poeta-autor, y el enunciado objeto-fabricado, a las huellas del acto de enunciación. Mundo de huellas del autor, mundo existencial del sujeto lírico, fundamento de una ontología del mundo poético que es, también, un fundamento ontológico social:

“En lugar de englobar la totalidad del trayecto comunicacional, la enunciación se define entonces como el mecanismo de producción de un texto, el surgimiento en el enunciado del sujeto de la enunciación, la inserción del hablante en el seno de su habla” (C. Kerbrat-Orecchioni, 1997: 41).

La enunciación se inscribe en una totalidad unificada por lo social y lo ideológico, por lo cual no hay ruptura entre enunciación poética y enunciado poético, sino un mismo proceso de trans-formación en el cual se inscribe el proceso de expresión biográfico personal como expresión del sujeto-poeta proyectada hacia el sujeto lírico (sujeto biográfico-personal trans-formado, es decir, *formado a través de*). En un nivel anterior, y más distante de este proceso, queda la historia biográfica del autor o poeta. Ésta tiene por eje gnoseológico-axiológico las vivencias conocidas por la sociedad y las valoraciones que de ella hace esta misma sociedad. En cambio el proceso de enunciación-enunciado poético tiene un eje gnoseológico-valórico también social, pero centrado en el propio autor, en sus competencias lingüísticas, culturales, ideológicas, las determinaciones “psi”, y las restricciones a su universo discursivo (restricciones sociales de la situación de comunicación y las limitaciones estilístico-temáticas).

13. Hay dos enfoques insuficientes para el estudio de lo poético:

— *La fetichización del poema* como objeto aislado de su creador y de lo social. El objeto de estudio lo constituye exclusivamente la estructura del poema.

— *El psicologismo*, que privilegia las vivencias del creador por sobre el poema mismo.

El enfoque fetichista de la obra poética tiende al análisis lingüístico abstracto de un poema, independizándolo de la situación social genética. Se olvida que una obra artística como un poema es una forma de comunicación social. Cierta análisis lingüístico estructural no alcanza a comprender la dialéctica del significado, entre lo artístico y lo no artístico de un poema, y por ello yuxtapone situaciones extralingüísticas como intento de comprensión. En realidad lo social está implicado en toda enunciación y en todo enunciado poético. Lo social no está sólo en lo “extra”, sino en lo “intra”.

Por otro lado, centrarse en lo psicológico del autor conlleva el análisis unilateral de “las inspiraciones” de “el alma del poeta”, enfoques especulativos centrados en el subconsciente del autor.

Un enfoque multidisciplinario involucra el análisis de las interrelaciones o nexos entre situación sociohistórica-historia biográfica del autor-biografía personal del autor-hablante lírico-enunciados poéticos-receptores intraenunciados-lectores reales. Esto se constituye en un estudio de una totalidad social, comunicativa y artística. Supera los intentos errados de sustituir el análisis de la totalidad real por el análisis de una estructura abstracta aislada de esa unidad.

La comunicación poética es una forma de comunicación social que posee singularidades o especificidades materializadas en un poema. Fuera de esta comunicación, la obra artística poética se torna análisis lingüístico abstracto. La clave de esta comunicación reside en la interacción entre poeta/hablante lírico (representación interpretada o interpretación representada del sí mismo del poeta) y el/los receptor/es intratextual/es y el/ los receptor/es extratextual/es. Si no se toma en cuenta esta relación social, el análisis poemático es mera yuxtaposición de esta interrelación sobre los procedimientos de composición, sobre los distintos aspectos del material de composición o sobre la psique del receptor-lector.

La enunciación poética es una forma de la comunicación estética, la que, a su vez, es una forma de comunicación social, materializada de una manera singular, en la palabra-enunciado. En el discurso cotidiano común se encuentran las potencialidades del discurso poético.

14. Agregamos una conclusión de todo lo argumentado: desde el lenguaje interior del poeta al lenguaje externalizado y materializado en un poema, desde el material semiótico interno al material semiótico externalizado (donde siempre se incluye lo social, y por ende, trazos de lo real, huellas), desde lo que denominamos transferencias semántico-metonímicas y semántico-sinecdóquicas (complementariamente: semiótico-metonímicas y semiótico-sinecdóquicas), desde los enunciados internos a los enunciados externalizados en un poema, se constituye una dialogicidad compleja no sólo entre personas distintas (poeta-lector), sino entre sujetos distintos portadores de enunciados procesados (trans-formados), es decir, entre sujeto poeta y sujeto hablante poético (lírico). En estos procesos individuales-sociales, centrados en la conciencia del poeta (en plenitud semiótica, y producto social), que es una forma de dialogicidad, se constituye la práctica de *la interacción con uno mismo*, y de aquí la constitución óptica y ontológica diferenciada y *necesaria* (pero nunca ruptural radical sino inscrita en la dialéctica de ruptura-continuidad-contigüidad), entre un sujeto poeta y un hablante interior (a la conciencia y al poema), o sujeto poético. Por ello consideramos al sujeto poético (lírico) como interpretación-representada y/o representación interpretada del sí mismo del poeta en un contexto imaginario-ficticio (cronotópico), que no pierde jamás sus nexos con el contexto real, pues lo social no permanece externalizado en el producto (poema) sino inscrito, internalizado en lo signico mismo, en los enunciados mismos. Lenguaje interior, lenguaje externalizado, semiosis de conciencia, enunciados poéticos toman la forma final de un producto imaginado-ficticio, pero siempre se constituyen en su propio contexto de lo social, de lo histórico y de lo real, internalizado. No hay rupturas radicales. El sujeto poético o hablante interior, es un producto individual (del poeta) y social, simultáneamente. En el poema, el poeta se constituye en *otra opción* (opta por otro sujeto) para la construcción de otro mundo imaginado-ficticio-posible, arrastrando mundo real (social), indefectiblemente.

### III

#### Bibliografía citada y consultada

ABUÍN GONZALEZ, ÁNGEL: 1998. "El poeta como homo duplex". Incluido en *Diálogos Hispánicos* N° 21. *Teoría del Poema: La enunciación Lírica*. Ediciones Rodopi, B.V. Ámsterdam-Atlanta.

ACOSTA ROMERO, ÁNGEL: 1990. "Del homo loquens al homo semioticus". Incluido en *Investigaciones semióticas. Actas del IV simposio internacional de semiótica, Sevilla, 3-5 de diciembre de 1990. Volumen I*. Visor libros. Madrid. España.

ANDRONICO, MARINELA: 1999. "Sensibilidad por las formas: filosofía y poesía en Wittgenstein". Editorial Gedisa, S.A. Incluido en *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad* (Gianni Vattimo comp.). Barcelona. España.

AYUSO DE VICENTE, M.V. - GARCÍA GALLARÍN, CONSUELO - SOLANO SANTOS, SAGRARIO: 1997. *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Ediciones Akal, S.A. Madrid. España.

BAJTIN, MIJAIL: 1997. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Edit. Anthropos. Barcelona. España.

BANUSH, SUSANNE: 1990. "Heidegger y el conocimiento apofántico de la realidad a través del signo poético". Incluido en *Investigaciones semióticas. Actas del IV simposio internacional de semiótica, Sevilla, 3-5 de diciembre de 1990. Volumen I*, pp. 21-25. Visor libros. Madrid. España.

BARONE, PAULO: 1999. "Presente y utopía. Notas sobre Heidegger y Celan". Editorial Gedisa, S.A. Incluido en *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Gianni Vattimo (comp.), pp. 37-64. Barcelona. España.

BENVENISTE, ÉMILE: 1997. *Problemas de Lingüística General I y II. Siglo Veintiuno Editores*. México.

BERTUCCELLI PAPI, MARCELLA: 1996. *Qué es la pragmática*. Ediciones Piados Ibérica, S.A. Barcelona. España.

BLANCHE - BENVENISTE, CLAIRE: 1998. *Estudios Lingüísticos sobre la Relación entre Oralidad y Escritura*. Editorial Gedisa, S.A. España.

BOUSOÑO, CARLOS: 1985. *Teoría de la expresión poética. Tomos I y II*. Editorial Gredos. España.

CABO ASEGUINOLAZA, FERNANDO.: 1990. "La Enunciación Lírica y la "actio" Retórica". 1990. UNED. Incluido en *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguajes, vol I*. pp 215-224.

CABO ASEGUINOLAZA, FERNANDO, (comp.): 1999. *Teorías sobre la Lírica*. Arco/Libros, S. L. Madrid. España.

CANTERO, F.J.-DE ARRIBA, JOSÉ: 1997. *Psicolingüística del Discurso*. Ediciones Octaedro, S.L. Barcelona. España.

CASAS, ARTURO: 1996. "Evidentia, deixis y enunciación en la lírica de referente histórico (la modalidad EHN-T)". Incluido en *Diálogos Hispánicos* N° 21 (1998). *Teoría del Poema: La enunciación Lírica*. Ediciones Rodopi, B.V. Ámsterdam-Atlanta.

COHEN, JEAN: 1984 (1966). *Estructura del lenguaje poético*. Edit. Gredos. España.

COHEN, JEAN: 1982 (1979). *El lenguaje en la poesía. Teoría de la poeticidad*. Edit. Gredos. España.

COMBE, DOMINIQUE: 1996. "La Referencia Desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la Autobiografía". Incluido en *Teorías sobre la Lírica*. 1999.

Compilación de textos: Fernando Cabo Aseguinolaza. Arco/Libros, S.L. Madrid. España.

COURTÉS, JOSEPH: 1997. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Editorial Gredos, S.A. Madrid. España.

CULLER, JONATHAN: 1993. “La Literaridad”. Incluido en *Teoría Literaria*, de Marc Angenot et. Al. Edit. Siglo XXI. México.

CULLER, JONATHAN: 2000. *Breve introducción a la teoría literaria*. Edit. Crítica. España.

CUESTA ABAD, JOSÉ M.: 1997. *Las Formas del Sentido. Estudios de Poética y Hermenéutica*. Ediciones de La Universidad Autónoma de Madrid. España.

D’HONDT, JACQUES: 1983. *Ideología de la Ruptura*. Premiá Editora Libros, S.A. México.

DI GIROLAMO, CONSTANZO: 1982. *Teoría crítica de la literatura*. Edit. Crítica. España.

DUCROT, OSWALD: 1999. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. España.

ECO, HUMBERTO: 2000. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Editorial Lumen. España.

ELIOT, T.S.: 1999. *Función de la Poesía y función de la Crítica*. Tus Quets Editores. Barcelona. España.

FAJARDO F., CARLOS: 2002. “Poesía y postmodernidad. Algunas tendencias y contextos”. En Revista *Espéculo* N° 20. [www.ucm.es/info/especulo/numero20/postmoder.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/postmoder.html)

FAJARDO F., CARLOS: 2003-2004. “La virtualización social del poeta (la poesía en tiempos de exclusión)”. En Revista *Espéculo* N° 25. [www.ucm.es/info/especulo/numero25/exclusio.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/exclusio.html)

GADAMER, HANS-GEORG: 1997. *Mito y Razón*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona. España.

GALLEGOS D., CRISTIÁN: 2000. “Los Espacios y Los Tiempos de América. Del policronotopos al Polilogos Intertranscultural”. Ponencia presentada al Tercer Congreso Internacional de Estudios Latinoamericanos. Nov. de 2000. La Serena. Chile. <http://rcci.net/globalizacion/2000/fg149.htm>

GARAGALZA, LUIS: 1990. *Interpretación de los Símbolos. Hermenéutica y Lenguaje en la Filosofía Actual*. Editorial Anthropos. Barcelona. España.

GENETTE, G.: 1993. *Ficción y Dicción*. Editorial Lumen. Barcelona. España.

GOYES N., JULIO CÉSAR: “Poesía y filosofía: ¿Gradación de la verdad o del conocimiento?”. *Revista Espéculo* N° 21. [www.ucm.es/info/especulo/numero21/poefilos.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/poefilos.html)

HALLIDAY, M.A.K.: 1982. *Exploraciones Sobre Las Funciones del Lenguaje*. Edit. Médica y Técnica S.A. España.

HAMBURGER, KÄTE: 1995. *La Lógica de la Literatura*. Editorial Visor. Madrid. España.

HIERRO S. PESCADOR, JOSÉ: 1994. *Principios de Filosofía del Lenguaje*. Alianza Editorial, S.A. Madrid. España.

KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE: 1997. *La Enunciación. De la Subjetividad en el Lenguaje*. Edicial S.A. Argentina.

KOVADLOFF, SANTIAGO: 2000. “La Fe Literaria”. *Revista de Filosofía Latinoamericana y Ciencias Sociales*. Segunda Época. Año XXV. N° 22. Buenos Aires. Argentina.

KRYSINSKI, WLADIMIR: 1981. *Carrefours de Signes: essais sur le roman moderne*. La Haya, Mouton.

KRYSINSKI, WLADIMIR: 1993. “Subjectum comparationis: Las incidencias del Sujeto en el Discurso”. Incluido en *Teoría Literaria*, de Marc Angenot et. Al. Edit. Siglo XXI. México.

LAURETTE, PIERRE: 1993. “Universalidad y comparabilidad”. Incluido en *Teoría Literaria*, de Marc Angenot et. Al. Edit. Siglo XXI. México.

LÓPEZ CASANOVA, A.: 1994. *El texto poético. Teoría y Metodología*. Ediciones Colegio de España. Salamanca. España.

LUJÁN ATIENZA, ÁNGEL L.: 1999. *Cómo se Comenta un Poema*. Editorial Síntesis S.A. Madrid. España.

LURIA, A.R.: 1995. *Conciencia y Lenguaje*. Visor Distribuciones, S.A. Madrid. España.

MANCILLA, SERGIO: 1999. “Retorno al Autor: Problematizando el Yo en la Lírica”. Incluido en *Revista ALPHA* N°15. Universidad de Los Lagos. Chile.

MAESTRO, JESÚS G.: 1990. “Pragmática de la lírica: teoría de las instancias poéticas (el sujeto interior)”. Incluido en *Investigaciones Semióticas. Actas del IV simposio internacional. Sevilla, 3-5 de diciembre de 1990. Volumen I*. Publicado en 1992 por Visor libros, pp. 149-160. Madrid. España.

MAESTRO, JESÚS G.: 1998. “La Expresión Dialógica como Modelo Comparativista en el discurso lírico de J. L. Borges y F. Pessoa. (Hacia una crítica de la razón dialógica)”. Incluido en *Diálogos Hispánicos* N° 21. *Teoría del Poema: La Enunciación Lírica*. Ediciones Rodopi B.V., Ámsterdam-Atlanta.

MARTÍNEZ EXPÓSITO, ALFREDO: 1996. "Poética Intertextual y Hermenéutica". Revista *ALPHA* N° 12. Chile.

MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX: 1972 (1960). *Estructura de la Obra Literaria*. Edit. Seix-Barral. España.

MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX: 2001 (1992). *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Edit. LOM. Chile.

MEDINA, CELSO: 1999. "La poesía en el desierto postmoderno". Revista *Espéculo* N° 11.  
[www.ucm.es/info/especulo/numero11/des\\_post.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/des_post.html)

MERQUIOR, JOSÉ GUILHERME: 1999. "Naturaleza de la Lírica". Incluido en *Teorías Sobre la Lírica*. Arco/Libros, S.L. Madrid. España.

MORA, PABLO: 2000. "Esbozo de una crítica de la razón poética". Revista *Espéculo* N° 15.  
[www.ucm.es/info/especulo/numero15/razonpoe.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/razonpoe.html)

OHMANN, R.: 1987. "Los Actos de Habla y la definición de literatura" y "El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas". Incluidos en *Pragmática de la Comunicación Literaria*. Mayoral, J.A. (ed.), pp. 11-57.

PANIKKAR, RAIMON: 1999. *La intuición cosmoteándrica. Las tres dimensiones de la realidad*. Editorial Trotta, S.A. Madrid. España.

POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA: 1993. *Poética de la ficción*. Edit. Síntesis. España.

POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA: 1998. "¿Enunciación Lírica?". Incluido en *Diálogos Hispánicos* N° 21. *Teoría del Poema: La Enunciación Lírica*. Ediciones Rodopi B.V, Ámsterdam-Atlanta.

PUTNAM, HILARY: 2000. *Representación y realidad. Un balance crítico del funcionalismo*. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona. España.

ROBIN, RÉGINE: 1993. "Extensión e incertidumbre de la noción de literatura". Incluido en *Teoría Literaria*, de Marc Angenot et. Al. Edit. Siglo XXI. México.

RODRIGUEZ, J.C-SALVADOR A.: 1994. *Introducción al Estudio de la Literatura Hispanoamericana*. Ediciones Akal, S.A. Madrid. España.

RUPRECHT, HANS-GEORGE: 1993. "Conjeturas e Inferencias: los universales en literatura". Incluido en *Teoría Literaria*, de Marc Angenot et. Al. Edit. Siglo XXI. México.

SANCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D: 1999. *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*. Editorial Comares. Granada . España.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO: 1966. “La estética semántica de Galvano Della Volpe”. En *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. 1996. Fondo de Cultura Económico. México. pp. 11-34.

SAN MARTÍN, JAVIER: 1988. *El sentido de la filosofía del hombre*. Editorial Anthropos. Barcelona. España.

SCHAEFFER, JEAN-MARIE: 1999. “Romanticismo y Lenguaje Poético”. Incluido en *Teorías sobre la Lírica*. Arco/Libros, S. L. Madrid. España.

SEARLE, JOHN: 1994. *Actos de Habla*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. España.

SILVESTRI, ADRIANA-BLANCK GUILLERMO : 1993. *Bajtín y Vigotski : la organización semiótica de la conciencia*. Edit. Anthropos. España.

STIERLE, K.: 1977. “Identité du discours et transgression lyrique”. Incluido en *Poétique* N° 32, pp. 422-441.

SZEGEDY-MASZÁK, MIKÁLY: 1993. “El texto como estructura y construcción”. Incluido en *Teoría Literaria*, de Marc Angenot et. Al. 1993. Edit. Siglo XXI. México.

TODOROV, TZVETAN-DUCROT, O.: 1996. *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Siglo veintiuno Editores, S.A. México.

VAN DIJK, TEUN: 1995. “De la gramática del texto al análisis crítico del discurso”. Publicado en *BELIAR*, boletín de estudios lingüísticos argentinos, año 2. N° 6, mayo de 1995.

VAN DIJK, TEUN: 1999. *Ideología. Una Aproximación Multidisciplinaria*. Edit. Gedisa. Barcelona. España.

VERÓN, ELISEO: 1993. *La Semiosis Social. Fragmentos de una Teoría de la Discursividad*. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona. España.

VOLOSHINOV, VALENTIN. N.: 1992. *El marxismo y la Filosofía del Lenguaje*. Alianza Editorial, S.A. Madrid. España.

WAHNÓN, SULTANA: 1998. “Ficción y Dicción en el Poema”. Incluido en *Diálogos Hispánicos* N° 21. *Teoría del Poema: La Enunciación Lírica*. Ediciones Rodopi, B.V. Ámsterdam. Atlanta.

ZUBIRI, XAVIER: 1973. “La dimensión Histórica del Ser Humano”, pp. 11-69. Publicado En *De Realitas* I, 1972-1973. Trabajos del seminario Xavier Zubiri, 1973. Madrid. España.

## Notas

- [1] “La lírica era en un principio, como se sabe, apenas un género poético entre otros; sin embargo, con la pérdida de vigencia del gran poema narrativo y del verso dramático, las nociones de lírica y poesía acabaron por confundirse. En un examen de la literatura moderna, ambos términos resultaron intercambiables” (J.G. Merquior, 1999: 85).
- [2] En los análisis de la *Poética*, Aristóteles habría excluido la lírica. Hizo referencia a la imitación narrativa (autorial o dramática) diferenciándola de la mimesis efectuada por los personajes en acción y en escena. En realidad, los géneros líricos, originalmente se relacionaban con la música, con la lira. Aristóteles señaló en su *Poética*, el error de considerar poetas sólo a los que utilizaban el verso y no a los que imitaban. Señalaba que también las imitaciones en prosa fuesen llamadas poesías (*poiesis*: creación, composición). El error de considerar que Aristóteles ignoró la poesía lírica viene de las interpretaciones de Genette (*Introduction à l'architexte*, 1979, 1991; *Ficción y Dicción*, 1993). Aristóteles no menciona a los poetas líricos (*melopoioi*), pero se refirió a la poesía cantada, diferente a la poesía épica, que no se cantaba. Por lo tanto, no queda claro la hipótesis respecto de la exclusión de la lírica de la *Poética*. La lírica, de ser una mimesis cantada, pasó a ser una mimesis no cantada.
- [3] Para Hegel, el contenido de la poesía lírica es el sujeto individual, sus maneras de sentir, la toma de conciencia de sí misma del alma dentro de la poesía. En *Lecciones Sobre Estética*, habla de la poesía lírica como vocación de expresión de sentimientos, estados del alma del sujeto, mas no la de representación del mundo exterior y objetivo.
- [4] El género lírico mantiene cualidades esenciales como la subjetividad (se centra en un sujeto hablante, en el yo no egótico sino vidente, en la centralización no en el poeta sino en la mirada del poeta en comunicación entrópica y en urdimbre de imágenes), la existencia en el presente (exaltación del presente, de la contemporaneidad, donde importa no la realidad ni su verosimilitud sino el ser que siente lo mirado en un instante, antianecdótica), discurrir más espacial que temporal (por ello su construcción imaginaria, tiempo transcurrido inquietamente con fracturas en su secuencialidad, devenir de huellas de lo humano, atrapamiento del paso por el mundo), el desprecio por la lógica racional (como preparación del camino hacia las esencias). Algunas de estas características señaladas por Celso Medina (*Espéculo* N° 11, 1999), las compartimos.
- [5] La consideración del poeta como sujeto ético, y la poesía como expresión verídica, ambos productos ideológico-estéticos de una época, pueden explicar el rechazo generalizado de *Las Flores del Mal* de Baudelaire, y de *Los Gemidos*, de Pablo de Rokha, por dar dos ejemplos.
- [6] Precisamente en *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche sostiene la necesidad de liberar todo arte del yo, un yo impersonal para una estética objetiva.
- [7] La poetisa M. Susman se opuso a las concepciones poéticas de Hegel. La necesidad de un yo creado por el autor pero diferente a él, tendría por argumento las diferencias ontológicas entre poeta-mundo real y sujeto lírico-mundo imaginario.

- [8] En la séptima edición (definitiva) de su libro *Teoría de la expresión poética* (1985: 25-60, T. I), Carlos Bousoño considera al poema como comunicación de lenguaje imaginario. Bousoño aclara que no se refiere a comunicación real del autor, pues como toda obra de arte, el poema es de naturaleza imaginaria, y lo que se comunica en él en todo momento no son directamente las vivencias del poeta, aunque el poema se estructure en base de ellas, por lo cual Bousoño aclara esto frente a lo vertido por Martínez Bonati en el capítulo v (sobre la concepción de poesía de Carlos Bousoño) en *La estructura de la obra literaria* (segunda edición, 1972).
- [9] Ingarden publica en 1935 *La Obra de Arte Literaria*, en donde afirma que las enunciaciones literarias no son proposiciones enunciativas puras, aseveraciones o juicios, por lo cual no son ni verdaderas ni falsas. Por extensión, el yo lírico sería un sujeto no adscribible a las categorías de verdadero y/o falso. Esta argumentación confunde proposiciones y actos de habla. “Una proposición es lo que es aseverado en el acto de aseverar, lo que es enunciado en el acto de enunciar. Dicho de otra manera: una aseveración es un (género muy especial de) compromiso con la verdad de una proposición” (J. Searle, 1994: 38).
- [10] En *La estructura de la obra literaria* (1972), y en *La ficción narrativa. Su lógica y ontología* (2001), Félix Martínez Bonati insiste, a nuestro juicio, correctamente, en que, a diferencia de las concepciones de Jakobson, la “función poética” del discurso no es sino la producción del discurso imaginario, ontológicamente diverso del discurso real. En lo que diferimos de Martínez Bonati es que este autor considera este discurso imaginario *totalmente desprendido del contexto real*.
- [11] Esto plantea complejos problemas teóricos que no son del caso desarrollarlos aquí. No todo poema o texto poético tiene referencias a la realidad, y no todo poema tiene referentes reales (no son los mismos). Por ello mismo, y considerando aun con Galvano Della Volpe (véase el excelente artículo “La estética semántica de Galvano Della Volpe” en Sánchez Vázquez, 1996(1966): 11-34) su lucha bien intencionada respecto del irracionalismo y misticismo estético, estamos de acuerdo con Lukacs en que la naturaleza cognoscitiva del arte, por ende de la literatura, es de una forma distinta de la planteada mediante conceptos, como en las ciencias. El problema de las referencialidades también se conecta con el problema del grado de verdad o el grado de verosimilitud de lo dicho, de lo enunciado en un poema. Y esto tiene relación con la diferenciación entre autor-poeta como artista, el autor como ser histórico-social, es decir, político, y el hablante poético como interpretación representada-imaginada y/o representación imaginada-representada de sí mismo, dentro de la traslapación de dos mundos (externo-interno) y de dos realidades (personal-individual y la socio-histórica). Por ello que Carlos Bousoño habla de aparentes conceptos pero no auténticos conceptos en poesía, y que en los poemas no recibimos verdades como tales a partir de un hombre estrictamente asentible, sino verosimilitudes, posibilidades, pero nunca verdades como tales, ya que aunque sean dichas fuera de un poema y puedan tener el carácter de verdades, dentro del mundo de la imaginación, no nos llegan como verdades, dejan de ser conceptos genuinos (Bousoño, 1985: 85-86. T. I). Este autor reitera que al leer un poema, la verdad de lo dicho no importa, aunque existe la posibilidad de que lo sean, aunque como lectores no constatamos la veracidad de los asertos, sino sólo de su posibilidad en una persona cabal (autor). La función de verificación de lo expresado poéticamente no forma parte de nuestra práctica y por ello las verdades de lo enunciado no se nos aparecen

como tales, los poemas no comunicarían verdades, sólo verosimilitudes, aunque el contenido de lo que estos poemas comunican encajen o no con la realidad (Bousoño, 1985: 134-136). Nuestra opinión es que Bousoño absolutiza conceptos: un poema puede transmitir verdades y pueden ser verificables en grado relativo o absoluto mediante una epistemología basada en la hermenéutica del objeto-sujeto asentada en la realidad-real o bien en una realidad semiotizada como en la verificación comparativa de intertextos. Consideramos que las interpretaciones no erróneas, sino verosímiles de Bousoño, como de cualquier lector con competencia literaria, se deben a la presencia de un sujeto poético en un cronotopos, que distorsiona toda ontología-epistemología formal o “científica”. Pero a lo que apunta Bousoño, es decir, no absolutizar el poema como un transmisor de conceptos veraces, rigurosos, lo compartimos. Hay un lugar evidente para la irracionalidad o como gustan de llamar, “la racionalidad alternativa”.

- [12] Una de las “secuelas” de la poética romántica es el sostener la existencia de un “lenguaje poético”. Se concibe la poesía como lenguaje autónomo del lenguaje cotidiano. Lenguaje poético, imaginario, como esencia de la poesía y esencia del lenguaje. “Lenguaje poético” autotélico y motivado. Esta doxa poética contemporánea con pretensiones de científicidad es analizada muy bien en el texto de J.M. Schaeffer “Romanticismo y lenguaje poético” (1999, 57-83). Sin embargo, en cierto sentido, el concepto de “lenguaje poético”, sí tiene validez en la medida que su construcción se basa en el lenguaje natural, pero queda constituido mediante reglas gramaticales propias, métricas, rítmicas, de organización de los niveles fónicos, léxicas, etc. Es decir, el llamado “lenguaje poético” se construye bajo un doble condicionamiento: el de las reglas que rigen al lenguaje natural (cotidiano), y el de las reglas que rigen al lenguaje poetizado. Pertinente es la crítica que se les efectúa a los neorretóricos respecto de considerar el lenguaje poético como una desviación de la norma, no siendo esta norma el lenguaje cotidiano, sino un “modelo teórico de la comunicación”, lo que se llamaba lenguaje standard, por lo cual el concepto mismo de “desviación” es lo criticable (Di Girólamo, 1982). En *Estructura del lenguaje poético* (1984 (1966): 196-221), Jean Cohen defiende dos hipótesis: 1) la diferencia entre prosa y poesía es de naturaleza lingüística, formal, y se debería a las relaciones que el poema introduce entre significantes y significados y entre los propios significados; 2) estas relaciones tienen un carácter de negatividad, en el sentido de que el lenguaje poético viola el código del lenguaje usual. Aunque Cohen es precavido y plantea que las frecuencias desviatorias en el poema no prueba que esto constituya la condición necesaria y suficiente del hecho poético. En *El lenguaje de la poesía* (1982(1979): 14-17) Cohen defiende la tesis de que la diferencia entre poesía y no-poesía (prosa) es de orden cuantitativo, en términos de que la poesía no es algo distinto de la prosa sino que es más que ella, y eso depende del significante o del significado del signo lingüístico. Está de acuerdo con la fórmula de Barthes: poesía = prosa+a+b+c. Lo interesante es que todas estas operaciones parten del autor, de modo que todas las teorías antiautoriales pierden fuerza, toda vez que el sujeto o hablante poético es un constructo artístico (social) del autor, no del poema en sí mismo, aunque este lo modela, le da forma, le condiciona su relativa autonomía. Y claro, cuando se producen incoherencias lingüísticas en un poema, el asunto no es de responsabilidad del poema, ni del sujeto poético, sino básicamente del poeta... En *La ficción narrativa. Su lógica y ontología* (2001: 21-30), Martínez Bonati expone adecuadamente su crítica a la poetología que se basa en considerar a la poesía o bien como discurso armado de recursos especiales o bien como discurso anómalo, y efectúa una buena crítica de

las que denomina *normas de anomalías* de Cohen (la estructura del lenguaje poético como anticódigo). Compartimos su concepción de que lo esencial de la poesía no queda definido por la presencia de un idiolecto, de un lenguaje poético como estilo de hablar específico. La poesía no es definible como lenguaje desviado del lenguaje normal. Más bien el sentido normal del lenguaje, como dice Martínez Bonati, se despliega también en el poema, con lo cual coexisten la dimensión denotativo-representativa (referencial o lógica) con la dimensión expresiva-emotiva-connotativa (en la lírica), produciéndose un “conflicto” sistemático del lenguaje poético en un espacio *sui generis*, el de la imaginación, el del discurso ficticio.

- [13] En algunas poetologías, se confunden las categorías de ficticio e imaginario. Hay ambigüedad en referirse a lo ficticio como fingimiento (mímesis) o como apariencia. También hay ambigüedad respecto de lo imaginario: no hay claridad respecto de lo polisémico del término. No se aclara si se refiere a la representación de imágenes de las cosas reales o ideales, a juicios no reales o sin fundamento, a la formación de imágenes fantasiosas. “En el pensamiento poético tradicional el concepto de “ficción” está asociado de raíz a la teoría de la representación mimética y a la idea siempre vaga de “figuración” estética o artística. Aun cuando sea posible precisar los contenidos poetológicos de la categoría de ficción, lo cierto es que ésta se manifiesta teórica e históricamente como un término formalmente “impuro”, en el sentido de que su definición es, antes o después, indisociable de una dialéctica interpretativa que acaba por comprometer en el análisis las instancias ideológicas y axiológicas del significado de los textos” (José M. Cuesta Abad, 1997: 118). Martínez Bonati clarifica adecuadamente las diferenciaciones entre lo imaginario real y lo imaginario ficticio. El campo de lo imaginario, a su vez, es más amplio que el campo de lo ficticio, y nuestra lectura *absolutiza* la experiencia imaginaria. Esta absolutización de lo imaginario que sería privativa de lo ficticio, sería, a su vez, condición de la posible plenitud de la contemplación (Martínez Bonati, 2001: 32).
- [14] Veremos más adelante lo que nos diferencia de estas concepciones de Martínez Bonati.
- [15] Un poema es un cronotopos, un espacio-tiempo virtual. Nada autoriza suponer la intemporalidad de este cronotopos. La intencionalidad del poeta a universalizar su canto, a trascender, no implica que busque, a través de su obra, la intemporalidad, que no es lo mismo que la pretención de eternizarse. Martínez Bonati confunde y se confunde con su *sui generis* manera de concebir el lenguaje humano. Lo confunde con lo semiótico peirceano (lo trisémico), y por ello habla de imitaciones ficticias no lingüísticas de los signos lingüísticos. Este error es de la misma magnitud que el error de considerar la existencia de un lenguaje poético autónomo, aunque queda suficientemente esclarecido que Martínez Bonati no cae en este último error.
- [16] El hecho de que el sujeto lírico no sea empírico, no autoriza a afirmar que es creación en y por el poema. Como veremos, el poema en sí no crea nada, porque no es un ente autónomo del autor, lo que no significa aceptar que sea reflejo fiel, autobiografía. Precisamente el error consiste en confundir historia biográfica, biografía y autobiografía. Todas las concepciones antiautoriales se basan en el concepto de lo autobiográfico, explorando en forma insuficiente lo propiamente biográfico y lo propiamente histórico biográfico.

[17] La ficcionalidad sustentada en una poética de los mundos posibles se origina como degradación y agotamiento del modelo mimético aristoteliano. En el modelo aristotélico original, las oposiciones entre “lo imposible verosímil” y “lo imposible increíble” sufren un desplazamiento semántico a otras oposiciones: lo imposible verosímil se opone a lo posible no-persuasivo y la imposibilidad persuasiva se opone a la posibilidad no-persuasiva. Aristóteles introduce el concepto retórico de lo persuasivo y la polisemia de lo verosímil (José M. Cuesta Abad, 1997: 119). En el siglo XVIII, el modelo mimético aristoteliano, mal entendido, se sustituye por la idea leibnizeana, mal comprendida, de los mundos posibles. Johann Jacob Breitinger, en *Critische Dichtkunst*, escrita en 1740, sostiene que la poesía es actualización de mundos posibles por realizar. “Las reminiscencias metafísicas y teológicas de esta teoría tiene el interés de apuntar hacia el sentido ontológico de la ficción poética mediante la transformación lógica y sustancialista del concepto de “posibilidad” que las teorías clasicistas concebían en términos retórico-poéticos” (ídem, 1997: 122). Culler probablemente se basa en la semántica constructivista de los mundos posibles del formalista L. Dolezel. Humberto Eco en *Lector in Fabula*, argumenta que la noción de *mundo posible* pertenece a la semántica lógica, acuñada para resolver el problema de la intensión textual mediante la perspectiva de la extensión textual. “Decir que un texto nos plantea cierta proposición como verdadera en un mundo posible (el proyectado por la fábula o el que el texto atribuye a las actitudes proposicionales de los personajes), significa decir que el texto ejecuta ciertas estrategias discursivas para presentarnos algo como verdadero o como falso, como objeto de mentira o de reticencia (secreto), como objeto de creencia o como proposición afirmada para “hacer creer” o para “hacer hacer”” (Humberto Eco, 2000: 260).

[18] Sin embargo, Jonathan Culler en su obra *Breve introducción a la teoría literaria*, expone claramente que un poema es, a la vez, texto y acto (un acto del poeta, una experiencia del lector, un acontecimiento en la historia literaria). Respecto del problema del poema como acto, ubica como central la relación entre el autor que escribe el poema y el hablante o “voz” que habla en él (figura de la voz). No sería el autor el que habla en el poema. Al escribirlo, se imagina a sí mismo o imagina otra voz que lo dice. Esto concuerda con nuestra tesis de que el sujeto poético es *representación interpretada y/o interpretación representada del sí mismo del autor, en un contexto cronotópico, imaginario-ficticio*.

[19] Sujeto empírico, sujeto poético, mundo real, poema, pueden ser considerados universales o totalidades concreto situadas, para efectos de una teoría poética.

[20] Platón intentó elaborar una dialéctica de lo Mismo y de lo Otro. Con posterioridad, esta dialéctica es desarticulada por los filósofos metafísicos, hipostasiando a lo Otro. Esta antidialéctica sustituye la enajenación absolutizando la diferencia. El discontinuismo epistemológico que toma la forma de ruptura radical, se consolida en el siglo XX mediante la aplicación indiscriminada del método etnológico estructural. Ejemplo de ello fue la propuesta teórica del filósofo Althusser con su tristemente célebre ruptura o corte epistemológico. También Foucault sostuvo que el sistema de las condiciones del saber difiere con las épocas, pero no consideró la posibilidad de que cada cual fuera la causa, la fuente, el origen de la o las siguientes. La ruptura siempre es ruptura de algo, pero ello implica la exigencia de considerar la unidad de lo disperso, el

antecedente de lo discontinuo, el advenimiento de la novedad, no como lo apocalíptico (todo de nuevo), sino como la contigüidad nexual dialéctica. Para un estudio enriquecedor respecto de las rupturas, ver Jacques D'Hondt (1883, 9-17).

[21] Subrayado por el autor en el original, y es muy pertinente. Está implícito que puede no ser extremadamente diferente...

[22] Martínez Bonati, *La ficción narrativa* (2001: 32-33). En esta obra, el autor distingue como en su primera obra, entre autor empírico, autor ideal y hablante ficticio. Por ello el discurso poético, como discurso imaginario no sería expresión lingüística del autor, y siguiendo a Northrop Frye, en el sentido de que la obra literaria es silenciosa como estatua, no habla, correspondería a la crítica traducir a forma lingüística explícita el significado de la obra. Consideramos que esto es un caso extremo de hermenéutica textual, pues los destinatarios reales de las obras poéticas no son interpretantes ideales (un crítico, o un enciclopédico como diría Eco) sino lectores reales con grados diferentes de competencias lingüístico-literarias-culturales. Además, habría que considerar aquí los aportes de la psicolingüística en términos de los modelos discursivos, los modelos de mundo, para la comprensión-interpretación de un poema. Por último, en todo poema se da la dialéctica entre lo lingüístico y lo semiótico, y toda expresión parte del autor, desde el cual, palabras-enunciados poéticos, van “sufriendo” diversos procesos trans-formativos.

[23] “Para explicar las formas más complejas de la vida conciente del hombre es imprescindible salir de los límites del organismo, buscar los orígenes de esta vida conciente y del comportamiento “categorial” no en las profundidades del cerebro ni en las profundidades del alma, sino en las condiciones externas de la vida y, en primer lugar, de la vida social, en las formas histórico-sociales de la existencia del hombre” (tesis de Vygotski, citada en Luria, 1995: 21). Véase cuán enriquecedora es esta tesis en relación con el esquematismo y la ambigüedad de ciertas conceptualizaciones searleanas discutidas en nuestro ensayo *Los nombres propios: una manera de identificar desde la pragmática*. Se le ha criticado a Searle un excesivo idealismo “materializado”, al sostener que las contatenaciones causales sólo residen en la cabeza. Searle ha creído que las ideas tienen volumen, extensionalidad, porque si residen en la cabeza, y la cabeza tiene tridimensionalidad, e incluye ideas...

[24] Julio César Goyes N., Revista *Espéculo* N° 21, 2002.

[25] Entendemos por actividad objetal la acción práctica con los objetos en el plano externo (manipulación de objetos reales) así como en el plano interno (manipulación, operatividad, manejo de los objetos en su forma representativa). De esta manera, una psicología de la poesía no es tanto el estudio del mundo del poeta en sí mismo, sino el reflejo y los efectos que en el “mundo interno” del poeta produce el “mundo externo”. Interesa la relación poeta y realidad. Es una perspectiva distinta al psicoanálisis.

[26] Oralidad y escritura son frecuentemente relacionadas por oposiciones e irreductibilidades. Se hace necesario superar esta dicotomía. Pero la reflexión sobre la lengua sólo es posible mediante lo escritural. No habría transferencia de lo oral a lo escrito, sino proyección de lo escrito sobre lo oral. Muy importante es considerar en la unidad de lo escrito y lo oral la *palabra*, que es un término

controvertido. Clásicos son los estudios que muestran desconfianza hacia la palabra: Bally (1944), Ullmann (1952), Benveniste (1966), Hjelmslev (1968), Rastier (1990), etc. El término *palabra* es elástico y polisémico. Designa un trozo de enunciado. Un excelente estudio respecto de la oralidad, escritura y la palabra se encuentra en Claire Blanche-Benveniste, *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, 1998, edit. Gedisa, España.

- [27] La hipótesis de un código único y monolítico, sin realidad empírica, se sustituye por el de sistema de códigos, de tal manera que la actividad comunicacional real, estaría constituida por dialectos, idiolectos, sociolectos, integrados en un objeto abstracto el “diasistema”. Idiolecto: competencia lingüística de un sujeto individual, conjunto de rasgos idiosincráticos que caracterizan dicha competencia. Sociolecto: competencia de un subconjunto de hablantes definidos por criterios sociológicos, y el conjunto de rasgos que caracterizan dicha competencia (Catherine Kerbrat-Orecchioni: 1997, 10-11).
- [28] En *Lógica del Sentido*, Gilles Deleuze comenta, a propósito de la paradoja señalada por Lévi-Strauss respecto del exceso natural del significante en oposición a un defecto natural del significado, que se produciría un “hueco” entre significante y significado, donde el vacío de sentido (“hueco”) es llenado por el arte. Así, el arte se “liberaría” de la representación, abriéndose a la imagen. Esto no sería otra cosa que una vuelta a lo prelingüístico, privilegiando la sensorialidad por sobre el signo. Regreso de lo simsemántico a lo simpráxico. Deleuze extenderá estas conceptualizaciones respecto del arte no figurativo, al cine, en sus dos estudios, *La Imagen-movimiento* y *La Imagen-tiempo*, donde se esfuerza por una semiótica pura de la imagen disnarrativa del cine, una semiótica de sistema de imágenes y signos con independencia del lenguaje. Desde nuestra perspectiva, en la poesía, imagen, signo lingüístico y representación configuran una unidad con nexualidades específicas. La intencionalidad de Deleuze y del postmodernismo es hacer “desaparecer” la representatividad, intención ideológica no lejana de lo político, al sostener una semiótica basada en el estructuralismo semiótico idealista de de Saussure.
- [29] Conexiono esta tesis con la tesis de Carlos Fajardo (*Espéculo* N° 25, 2003-2004), en cuanto a la desterritorialización de lo real o virtualización social del poeta en contexto histórico de la globalización (mundialización del sistema-mundo capitalista). En la construcción del sujeto ficticio o hablante interno del poema, el poeta contemporáneo se ve impelido no sólo a manipular su propia vida (moviéndose entre la salvación institucional y la subversión marginal, pasando por los rituales de consumo y el show mediático, dice Fajardo), sino que también se ve arrojado a manipular lenguaje y las interpretaciones representadas y las representaciones interpretadas de sí mismo, es decir, manipular también al sujeto poético. Tanto sujeto real como sujeto ficticio se implican en la dialéctica de lo socio-histórico real, pues hay que considerar seriamente la tesis general de Marx en cuanto a que no es la conciencia de los hombres lo que condiciona su comportamiento, sino que es el comportamiento social lo que condiciona su conciencia. El poeta contemporáneo, postmoderno, habitante de otro contexto histórico en el cual se desarrollaron las vanguardias, va perdiendo su fuerza subversiva de crear y proyectar la presencia o ausencia de vida, de afirmar la vida ante la marcha asombrosa de la muerte (Fajardo, *Espéculo* N° 20, 2002). Reafirmamos la tesis: el comportamiento social de los poetas contemporáneos, en un contexto histórico específico, condiciona su conciencia escriturada. De allí que la tensión sujeto real (poeta) y sujeto ficticio (hablante interior, sujeto

poético) tiende a una crisis identitaria extrema, pues ambos sujetos no mueren, sino que se transforman en sujetos fragmentados, desajados, o light o marginales, o incluidos o excluidos. Ambos sujetos están *sujetados* a las estructuras sociales. En el contexto del capitalismo neoliberal, es preciso construir un nuevo sujeto-poeta histórico, con un contenido claramente emancipatorio, más que un mero sujeto poeta capitulatorio, adaptado, o a lo sumo contestatario. Cobra relevancia el sujeto poeta resistente, que tiene una larguísima tradición de lucha en la historia de América (hoy rebautizado como el continente de Abda Yala). Concordamos con la tesis de que la poesía, por todo lo anterior, no puede ser intemporal, eterna, porque no es un fin en sí, es un instrumento para transformar el mundo, pues no es neutral (Mora, *Espéculo* N° 15, 2000).

[30] Tal vez esto quería decir T. S. Eliot cuando argumentaba que en el arte no hay libertad, que el verso libre es todo menos libre...sobretudo, diríamos nosotros, si Eliot se definía como “clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión” (citado en *T.S. Eliot: función de la Poesía y Función de la Crítica*, 1999).

[31] “A través de esta función, el lenguaje se relaciona consigo mismo y con la situación; y el discurso se hace posible(...)” (Halliday, 1982: 108).

[32] “Los textos literarios no pueden existir más que en sus interpretaciones, que son los resultados de una interrelación entre un lenguaje interpretado y un lenguaje que interpreta” (Mihály Szegedy-Maszák, 1993: 212). Esta cita interesa porque pone de relieve dos cosas: 1) un enunciado poético, por ser un enunciado lingüístico, no puede ser definido si no se toma en cuenta al destinatario (Bajtín); 2) el poema no es tan sólo una estructura textual exclusiva y formalmente objetiva, como bien lo sostiene Martínez Bonati. Es imprescindible dar lugar a la subjetividad en la producción poética como en la interpretación poética.

[33] En el proceso de la representación poética de una obra literaria, Ricoeur distingue tres momentos: Mímesis I, II, III. La mímesis I es la fase prefiguradora, la Mímesis II es la fase configuradora, y la Mímesis III corresponde a la fase refiguradora de las estructuras constituyentes de una obra literaria (J.M. Cuesta Abad, 1997: 120).

[34] Si bien Bajtín acuñó el concepto de cronotopos para referirse al mundo ficticio narrativo, nosotros hemos venido ampliando este concepto hasta reformularlo como una categoría no sólo literaria, sino ontológica para referirse a cualquier realidad virtual (véase nuestro trabajo “Los Espacios y Los Tiempos de América: Del Policronotopos al Polilogos Intertranscultural”, ponencia presentada en el Tercer Congreso Internacional de Estudios Latinoamericanos, La Serena, noviembre de 2000).

[35] Según Bajtín, la determinación social de lo subjetivo es discursiva y dialógica. Lo dialógico define la posición y la finalidad del sujeto, como también la finalidad del discurso artístico. Lo que el sujeto comunica entra en las mediaciones de la ideología y la subjetividad. La subjetividad sería una configuración del lenguaje formado en la red compleja de los discursos del Otro.

[36] La categoría de sujeto remite al término subjectus, participio pasado del verbo subicere, idea de sumisión, subordinación, sujeción. El sujeto se subordina a una

acción exterior, se somete a ella. La subjetividad en el texto se basa en las configuraciones modales basadas en las tipologías de las pasiones y en el querer, poder, saber, deber. Se configuran tipologías semióticas del sujeto basadas en lo pático. Las formas del sujeto así constituidas se encarnan en un discurso que dramatiza, mediatiza o ironiza la relación cosmos-logos-antropos (W. Krynski, 1993).

- [37] La tematización del sujeto lírico se refiere al acto de significación del sujeto lírico como resultado de lo dialógico, de la interacción social poeta-mundo social. La incorporación del sujeto lírico a los enunciados como totalidades, implica la incorporación de la interacción autor-mundo social en la palabra poética, en los enunciados en situación histórica. Por lo tanto, la tematización del sujeto lírico, es construcción de sentido a través de significaciones complejas y dinámicas que incorporan, a través de lo lingüístico, lo extralingüístico.
- [38] El sujeto lírico es un sujeto histórico en la medida que es producto de un proceso y, dentro de los enunciados poéticos, constituido no sólo como estructura formal lingüística inmanente. Es capaz de preconfigurarse, configurarse, desconfigurarse, reconfigurarse cronotópicamente. No es tan sólo sincronía sino también diacronía. No pudiera ser de otra manera, si consideramos al sujeto lírico como representación interpretada del sí mismo del poeta.
- [39] Desde un enfoque sociocognitivo, “la identidad es a la vez personal y un constructo social, o sea, una representación mental” (Teun van Dijk, 1999: 152). La representación de sí mismo es una autorrepresentación ubicada en la memoria episódica, una autoconstrucción del sí mismo como miembro de varias categorías y grupos. Es abstracción, constructo gradual desde las experiencias (modelos) de los acontecimientos. Las experiencias personales incluyen las representaciones de la interacción social y las interpretaciones de los discursos. De tal manera que las autorrepresentaciones y los modelos representados son *construcciones sociales*. La identidad personal puede adoptar dos formas: 1) una representación mental de sí mismo, de ser humano singular, con experiencia y biografía propias, con autorrepresentación y representación por parte de los otros (pertinente recordar aquí el concepto de *sí mismo...como otro*, de Ricoeur); 2) una representación del sí mismo no personal, sino social, como conjunto de pertenencias a grupos.
- [40] “Una enunciación concreta (y no una abstracción lingüística) nace, vive y muere en el proceso de interacción social de los participantes del enunciado. Su significación y su forma en general se definen por la forma y el carácter de esta interacción” (Mijail Bajtin, 1997: 122). Al considerar el poema como acto de comunicación humana, interacción social, enunciación, producción de enunciados, Bajtin señala una de las dimensiones más importantes de todo poema. Respecto a los destinatarios, bien vale considerar con la debida profundidad la observación de Bajtin respecto de que es el oyente interno a la enunciación, y no el lector del poema el que tiene un grado decisivo de determinación de la estructura global del poema. El lector es decisivo para la interpretación y la semiosis del poema.
- [41] Esta actitud de ab-solutizarse se corresponde con la autonomía del arte en general, respecto de la sociedad, dentro de una vinculación de condicionamiento sociohistórico concreto.

- [42] Nos parece interesante relacionar la opcionalidad del poeta frente a la Cultura y al Hombre (como universales sociales), pues ello forma parte de su competencia ideológica. Así, encontraremos poetas que tienden a identificar Cultura y Hombre (humanistas). Otros tienden a separar Cultura y Hombre, sea que uno se encuentre por encima del otro (antihumanistas). Otros identificarán en parte ambos universales, y en parte los considerarán en forma separada (praeterhumanistas).
- [43] De acuerdo con Pozuelo Yvancos (1993: 97), la ficcionalidad literaria y la fictividad de las referencias, no pueden plantearse al margen del hecho de que en la literatura y el arte en general (sistemas de representación), los mundos nunca son meramente internos o meramente externos. De acuerdo con este autor, la ficcionalidad es un concepto pragmático y no semántico, por lo cual la intervención del hablante oyente es esencial para la calificación de un hecho como ficticio (la fictividad del enunciado), dentro del contexto de las normativas de un tipo de comunicación. A partir de esto, consideramos entonces que en la ficcionalidad de la poesía, el sujeto poético como representación interpretada y/o como interpretación representada del sí mismo del poeta, se relativiza respecto del autor entre un continuum que va desde una cierta identidad entre autor-poeta y hablante poético, hasta la ficcionalidad misma del sujeto poético respecto del autor (en este caso, la ficcionalidad como pragmática en ámbito comunicacional literaria recae en las interpretaciones del lector y en su competencia global (lingüística, literaria, cultural)).
- [44] Triple importancia tiene esta determinación de lo semiótico social: 1) la dimensión significante de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido (Eliseo Verón, 1993: 124-125); 2) toda producción de sentido es necesariamente social. Hay un condicionamiento social en la producción de sentido; 3) el análisis de los sentidos socialmente producidos, concretizados en los productos semióticos como un poema, por ejemplo, posibilitaría la reconstrucción del proceso de producción de sentido de un poema.
- [45] Consideramos absolutamente apropiado, para los fines de comprender el concepto de sujeto poético, y siguiendo las líneas de Bajtín, que tanto el lenguaje como la conciencia son *productos sociales*, y que la realidad de la conciencia es la realidad del signo, que es, también, siempre socializado; el lenguaje como una forma de práctica social y la conciencia como proceso formado por prácticas sociales diversas; el lenguaje interior como condicionador de la conciencia y su trama u organización semiótica; la dialogicidad como el elemento más constitutivo del lenguaje interior (que es interiorización del habla); la conciencia como forma de contacto con uno mismo (Adriana Silvestre, 1993).
- [46] El lenguaje interno se configura como una unidad de enunciados en perspectiva dialógica interindividual e intraindividual, que, sin ser agramatical, tampoco es enteramente gramatical. En realidad, la unidad básica del discurso interno sería una especie de “impresión global” de los enunciados, impresiones conectadas entre sí no por nexos gramaticales sino por vínculos valorativos, emocionales, configurando secuencias dialógicas en situación histórico-social y pragmática de la propia vida individual. “El mundo interior y el pensamiento de todo hombre posee un auditorio social estable, en cuya atmósfera se estructuran sus argumentos internos, las motivaciones y valoraciones internas, etc. (Voloshinov, 1992: 121). El círculo Voloshinov/Bajtín consideró que lo expresable (vivencia interior) y lo enunciado (objetivación externa de lo vivencial) se unifican en un

territorio social, de tal manera que, las expresiones -enunciados son las que organizan las vivencias.

[47] Para Vigotski, la unidad de análisis es la palabra, lo que posibilitaría distinguir entre significado y sentido (significado contextualizado); para Bajtín la unidad de análisis es el enunciado, pues sería el enunciado la unidad de la comunicación (Silvestre, 1993).

[48] Es, en parte, lo manifestado por Martínez Bonati, pero no en su clave metafísica, sino en clave psico y sociocognitiva, que toma en cuenta el principio de discrecionalidad.

[49] “El significado es interactivo. El entorno desempeña por sí mismo un papel en la determinación de aquello a lo que se refieren las palabras de un hablante o de una comunidad” (Hilary Putnam, 2000: 68). Una de las tendencias idealistas es la de las “representaciones mentales” del significado descritas de manera computacional, y que son propuestas por el funcionalismo como “ciencia cognitiva”. Putnam agrega que “la dimensión social del significado-la división de la labor lingüística-permanece ignorada aun por las teorías mentalistas” (Putnam, 2000: 94). Crítica contundente a ciertas especulaciones filosóficas del filósofo J. Searle.

[50] En la teoría hermenéutica, lo fundamental es el sentido, y por ello hay interrelación con las teorías lingüísticas de la comunicación y con las teorías semiológicas de la significación (Alfredo Martínez Expósito, 1996: 8). Desde la perspectiva hermenéutica respecto del poema, cobra importancia el intertexto como generador de isotopías y de sentidos. El lector y sus competencias culturales e intertextuales (Krysinsky, 1981: 39), es el productor último, finito, limitado, de la producción de sentido. En otras palabras, la competencia intertextual del lector real es el interpretante final de la intertextualidad ilimitada (A. Martínez Expósito, 1996: 29). El interpretante final es un individuo concreto portador de un conjunto de modelos de experiencia, de contextos y de hechos (T. Van Dijk ). Diremos, entonces que, el condicionamiento básico para una supuesta circulación ilimitada de sentido de un texto poético, son los condicionamientos sociales. Por eso consideramos que la propuesta de Eco y de Floy Ferrell, respecto de las configuraciones ilimitadas de sentido del primero, y red compleja autónoma de signos atemporales, autosuficientes, del segundo, son dudosas, porque siempre se producirá una desconfiguración semiótica de la semiótica misma del todo sígnico, por definición, social.

[ \* Este estudio está incluido en el libro de nuestra autoría *Tres ensayos de lingüística y una realidad americana*. 2002. Ediciones PiensAmérica. Chile. El presente texto está corregido y aumentado respecto del original.]

© Cristián Gallegos Díaz 2006

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>