

LA PALABRA EN LA VIDA
Y LA PALABRA EN LA POESÍA
Hacia una poética sociológica

Valentín Voloshinov
(M.M. Bajtin)

I

En la ciencia literaria, el método sociológico se ha aplicado casi exclusivamente para tratar las cuestiones *históricas*, mientras que los problemas de la llamada *poética teórica* —todo el círculo de problemas concernientes a la forma artística, a sus diferentes momentos, a su estilo, etc.—, casi no han sido abordados por este método.

Existe una opinión errónea, compartida, no obstante, también por algunos marxistas, de que la aplicación del método sociológico sólo es legítima cuando la forma poética y artística, a la que el momento ideológico —el del contenido— hace más compleja, empieza a desarrollarse históricamente en las condiciones de la realidad social externa. En cambio, en sí misma la forma posee una naturaleza particular, que no es sociológica, sino específicamente artística, así como posee también sus propias leyes.

Este punto de vista contradice radicalmente las propias bases del método marxista: su *monismo* y su *historicidad*. La ruptura entre la forma y el contenido, la ruptura entre la teoría y la historia es el resultado de semejantes puntos de vista.

Sin embargo, vamos a examinar estas opiniones falsas con

cierto detenimiento puesto que son demasiado características para todos los estudios de arte contemporáneos.

Es el prof. Sakulin¹ quien propone un desarrollo más preciso y consecuente de este punto de vista. Distingue en la literatura y en su historia dos series: la inmanente (interna) y la causal. El «núcleo artístico» inmanente de la literatura posee una estructura particular, que le es propia, y una ley específica; es capaz, además, de su propia evolución «natural». Pero en el proceso de este desarrollo la literatura se somete a una acción «causal» del medio social *extra-artístico*. Un sociólogo nada tiene que hacer con el «núcleo inmanente» de la literatura; esta esfera sólo compete a la poética teórica e histórica que son sus métodos específicos.² El método sociológico, en cambio, puede estudiar con éxito sólo la interacción causal de la literatura con el medio social extra-artístico que la rodea. El análisis inmanente (no sociológico) de la esencia de la literatura y de sus leyes autónomas e intrínsecas debe anticiparse al análisis sociológico.³

Un sociólogo marxista no puede estar de acuerdo con una afirmación semejante. Sin embargo, nos vemos obligados a reconocer que hasta ahora la sociología ha estado elaborando, casi exclusivamente, las cuestiones concretas de la historia literaria; no ha hecho ni un solo intento serio por estudiar, con la ayuda de sus métodos, a la llamada estructura «inmanente» de una obra artística. Esta última, de hecho, está plenamente a disposición del método estético y psicológico y de otros que nada tienen que ver con el de la sociología.

1. Cf. P.N. Sakulin, *El método sociológico en los estudios literarios* [en ruso], 1925.

2. «Los elementos de una forma poética (el sonido, la palabra, la imagen, el ritmo, la composición, el género), los temas poéticos, el estilo artístico en general se estudian previamente, de un modo inmanente, mediante los métodos que ha elaborado la poética histórica al apoyarse en la psicología, la estética, la lingüística, métodos que en la actualidad practica el llamado método formal» (Sakulin, *op. cit.*, p. 27).

3. «Al reconocer en la literatura un fenómeno social, llegamos inevitablemente al problema de su condicionamiento causal. Sólo que ahora el historiador de la literatura adquiere el derecho de tomar la postura de un sociólogo y de proponer sus "por qué", para incluir los hechos literarios en el proceso general de la vida social de un período determinado, y para determinar inmediatamente después su lugar en todo el movimiento histórico. En este momento cobra fuerza el método sociológico que, aplicado a la historia literaria, llega a ser histórico-sociológico.

»En su primera fase inmanente una obra se concebía como un valor artístico en su importancia social e histórica» (*op. cit.*, pp. 27 y 28).

Para cerciorarse de ello basta con revisar cualquier trabajo sobre la poética, o, en general, sobre los estudios teóricos de arte. No hallaríamos en él ni rastro de la aplicación de las categorías sociológicas. El arte es tratado como si «por su naturaleza» fuera tan ajeno a lo sociológico como lo es la estructura física o química de un cuerpo. La mayoría de los estudiosos de arte rusos y europeos afirman justamente esto acerca de la literatura y de todo el arte, y con este fundamento deslindan insistentemente los estudios de arte como una ciencia especial, separada de cualquier enfoque sociológico.

Motivan su aserción más o menos de la siguiente manera: cada cosa que se haya convertido en objeto de demanda y oferta, es decir, en mercancía, por su valor y por su movimiento en la sociedad humana se somete a las leyes socioeconómicas; supongamos que conocemos perfectamente esta ley pero, a pesar de ello, estamos lejos de entender algo de la estructura física y química de esta cosa convertida en mercancía. Por el contrario, la mercadotecnia necesita antes un análisis previo físico-químico de la cosa. Y sólo a un físico-químico, con su metodología específica, le compete realizar un análisis semejante. Según la opinión de estos estudiosos de arte, la situación en su campo es análoga. Entonces el arte, siendo un factor social sometido a la influencia de otros factores asimismo sociales, está sujeto, por supuesto, a una ley sociológica general, sólo que de esta ley jamás podríamos deducir su esencia *estética*, de la misma manera que no podemos deducir ninguna fórmula química de la ley económica de la circulación de mercancías. Los estudios de arte y de la poética teórica deben buscar una fórmula específica similar en la obra de arte, con plena independencia de la sociología.

Una concepción semejante de la esencia del arte, como hemos dicho, contradice radicalmente los fundamentos del marxismo. En efecto, es imposible encontrar una fórmula química mediante el método sociológico, pero una «fórmula» científica para cualquier esfera de la *ideología* sólo puede encontrarse con los métodos sociológicos. Todos los demás métodos «inmanentes» se enredan en el subjetivismo. Hasta ahora no pueden salir de una estéril lucha de opiniones y puntos de vista, y menos aún son capaces de proponer algo que tan siquiera leja-

namente resultara semejante a una fórmula química, rigurosa y precisa. Por supuesto, tampoco el método marxista puede pretender la búsqueda de una fórmula: en la esfera de la ciencia de la ideología, por la propia naturaleza del objeto de estudio resulta imposible el rigor y la precisión de las ciencias humanas. Pero un grado máximo de acercamiento a una cientificidad efectiva en el estudio de la creación ideológica llegó a ser por primera vez posible gracias al método sociológico en su concepción marxista. Los cuerpos físicos y químicos existen también fuera de la sociedad humana, mientras que todos los productos de la creación ideológica se cultivan sólo por y para la sociedad. Las definiciones sociales no les llegan *desde fuera*, como las definiciones de los cuerpos de la naturaleza: *las formaciones ideológicas son interna e inmanentemente sociológicas*. Con respecto a las formas políticas o las del derecho nadie negaría esta realidad: ¿cuál es la esencia inmanente y no sociológica que puede encontrarse en ellas? Los matices formales más sutiles del derecho o del orden político son igualmente accesibles, sólo por el método sociológico. Pero el mismo planteamiento es válido para las otras formas ideológicas. Todas ellas son *completamente sociológicas*, aunque su estructura, fluctuante y compleja, se somete al análisis con una gran dificultad.

El arte es asimismo inmanentemente social. El medio social extra-artístico, al influenciar el arte desde el exterior, encuentra en él una respuesta inmediata e interna. En el arte, lo que no es ajeno actúa sobre lo ajeno, y una formación social influye sobre otra. *Lo estético*, lo mismo que lo jurídico o lo cognoscitivo⁴ son *tan sólo una variedad de lo social*; por lo tanto, la teoría del arte no puede ser sino una *sociología del arte*.⁵ No le queda ninguna tarea «inmanente».

4. Volóshinov maneja aquí la división tripartita de la actividad cultural del hombre en la misma forma que podemos encontrar en la obra de Bajtin: lo ético, lo estético, lo cognoscitivo (vida/arte/ciencia) [TB].

5. Distinguimos entre la teoría y la historia del arte tan sólo para una división técnica de trabajo. Las categorías históricas se aplican, desde luego, en todas las esferas de las ciencias humanas, tanto de las históricas como de las teóricas.

II

Para llevar a cabo una aplicación correcta y productiva del análisis sociológico a la teoría del arte, y en particular a la poética, es preciso dejar de lado dos puntos de vista falsos, que reducen por extremo los límites del arte aislando tan sólo algunos de sus momentos.

El primer punto de vista puede ser definido como la *fetichización de una obra de arte en cuanto objeto*. Este fetichismo actualmente predomina en los estudios de arte. El campo de visión del investigador está limitado por la propia obra de arte, que se analiza como si ésta fuese lo exhaustivo en todo el arte. Tanto el creador como los contempladores permanecen fuera del campo de visión.

El segundo punto de vista, por el contrario, se limita al estudio de la psique del creador o bien del contemplador (más frecuentemente se pone un signo de igualdad entre ambos). Las vivencias del receptor o del creador de arte desde este punto de vista sustituyen al propio arte.

Así pues, para el primer punto de vista, el objeto de la investigación es únicamente la estructura de la obra en cuanto objeto, mientras que para el segundo, lo es tan sólo la psique individual del creador o del receptor.

El primer punto de vista, en una investigación estética le da prioridad al material. La forma, entendida de un modo muy restringido, como la forma del material, que lo organiza como objeto único y acabado, llega a ser el objetivo principal y casi único de la investigación.

El llamado «método formal» es una variante de este primer punto de vista. Para este método, una obra poética es un material verbal, organizado por la forma de una manera determinada. La *palabra* [slovo] no se analiza como un fenómeno sociológico, sino desde un punto de vista abstractamente lingüístico. Es comprensible: la palabra concebida más ampliamente, como un fenómeno de la comunicación cultural, deja de ser una cosa centrada en sí misma y ya no puede ser comprendida independientemente de la situación social que la ha engendrado.

El primer punto de vista no puede ser desarrollado hasta

sus últimas consecuencias. Al permanecer dentro de los límites del aspecto objetual del arte, resulta imposible señalar cómo se delimita el material y cuáles son los aspectos que poseen un significado artístico. El material en sí mismo se confunde con el medio extra-artístico que lo rodea y posee un número infinito de aspectos y definiciones: matemáticas, físicas, químicas y, finalmente, lingüísticas. Por más que analicemos todas las propiedades del material y todas las combinaciones de estas propiedades, jamás podremos descubrir su significado artístico sin agregar de contrabando un punto de vista distinto, que no rebase el marco del análisis del material. De la misma manera, por más que analicemos la estructura química de algún cuerpo, jamás entenderemos su valor de mercancía sin adoptar un punto de vista económico.

El intento del segundo punto de vista por encontrar lo estético en la psique individual del creador o contemplador es igualmente infructuoso. Si continuamos con nuestra analogía económica, se podría decir que un intento similar habría sido el de poner de manifiesto las relaciones objetivas de producción que determinan la posición del proletario en la sociedad mediante un análisis de su psique individual.

A fin de cuentas, los dos puntos de vista pecan de un mismo error: *intentan encontrar una parte en la totalidad; hacen pasar la estructura de una parte separada del todo por la estructura de la totalidad*. Mientras tanto, lo «artístico» en su completud no se encuentra en el objeto, ni tampoco en la psique aislada del creador o del receptor, sino que abarca los tres momentos a la vez. Lo artístico representa *una forma especial de la interrelación del creador con los receptores, relación fijada en una obra de arte*.

Esta *comunicación artística* crece sobre la base común para todas las formas sociales, pero conserva, sin embargo, igual que las demás formas, su propia singularidad: se trata de un tipo especial de comunicación que posee una forma propia, característica sólo de este tipo. *La tarea de la poética sociológica es comprender esta forma específica de comunicación social, realizada y fijada en el material de una obra artística*.

Una obra artística tomada fuera de esta comunicación e independientemente de ella, representa tan sólo un objeto físi-

co o un ejercicio lingüístico; se hace artística sólo en el proceso de interacción del creador con el receptor como momento esencial en el acontecimiento de esta interacción. En el material de una obra de arte, todo aquello que no puede ser integrado a la comunicación entre el creador y el receptor, todo aquello que no puede ser el «medio» de esta comunicación, tampoco puede adquirir un significado artístico.

Los métodos que subestiman la esencia social del arte, tratando de encontrar su naturaleza y sus peculiaridades tan sólo en la organización de la obra en cuanto objeto, en realidad se ven obligados a *proyectar* [*proietsirovat*] la interrelación social del creador y contemplador sobre los diversos aspectos del material y de los procedimientos de su composición formal. De la misma manera la estética psicológica proyecta las mismas relaciones hacia la psique individual del receptor. Esta proyección distorsiona la pureza de estas interrelaciones y ofrece un concepto falso tanto del material como de la psique.

La comunicación artística fijada en una obra de arte, como hemos dicho, es absolutamente singular y no puede reducirse a otros tipos de la comunicación ideológica: en la política, en el derecho, en la moral, etc. Si la comunicación política crea las instituciones y las formas de derecho correspondientes, la comunicación estética organiza tan sólo una obra de arte. Si niega esta tarea, si trata de crear, aunque sea momentáneamente, una organización política o alguna otra forma ideológica, por lo mismo deja de ser la comunicación estética y pierde su singularidad. *El rasgo característico de la comunicación estética es justamente el de quedar plenamente concluida con la creación de la obra y con sus permanentes recreaciones mediante la contemplación creativa conjunta, y no requerir ninguna otra objetivación.* Pero, por supuesto, esta forma peculiar de comunicación *no aparece aislada*: participa en la corriente única de la vida social, refleja en sí la base económica común y entra en interacción e intercambio de fuerzas con otras formas de comunicación.

El propósito de nuestro trabajo es un intento por comprender la forma de la enunciación poética como forma de esta específica comunicación estética realizada en el material de la palabra. Para esto tendremos que analizar más detalladamente

algunos aspectos de la enunciación artística fuera del arte, en el *discurso cotidiano común*, puesto que ya en éste se encuentran los fundamentos, las potencialidades de una forma artística futura. La esencia social de la palabra aparece aquí más clara y nítidamente, y la relación de la enunciación con el medio social circundante se somete con una mayor facilidad al análisis riguroso.

III

La palabra en la vida, con toda evidencia, no se centra en sí misma. Surge de la situación extraverbal de la vida y conserva con ella el vínculo más estrecho. Es más, la vida misma completa directamente a la palabra, la que no puede ser separada de la vida sin que pierda su sentido.

He aquí las características y las valoraciones que solemos contribuir a los enunciados determinados de la vida real: «es mentira», «es verdad», «está dicho atrevidamente», «no había que decirlo», etc.

Entonces, éstas y otras valoraciones semejantes, no importa qué criterio las dirige —ético, cognoscitivo, político u otro—, abarcan más lejos y más extensamente lo que se encuentra en el aspecto propiamente verbal, lingüístico del enunciado: *junto con la palabra abordan también la situación extraverbal de la enunciación.* Estos juicios y valoraciones se refieren a una cierta totalidad en la cual la palabra directamente entra en contacto con el acontecimiento de la vida y se funde con él en una unidad indisoluble. La palabra tomada aisladamente, como fenómeno puramente lingüístico, no puede ser verdadera, ni falsa, ni atrevida, ni tímida.

¿Cómo se relaciona, entonces, la palabra de la vida real con la situación extraverbal que la ha engendrado? Analicémoslo en un ejemplo intencionalmente simplificado.

Dos personas se encuentran en una habitación. Están calladas. Una de ellas dice: «¡Vaya!». El otro nada contesta.

Para nosotros, que no nos encontrábamos en la habitación en el momento de la conversación, esta «plática» es absolutamente incomprensible. El enunciado «vaya», tomado aislada-

mente, es vacío y carece de todo sentido. No obstante, esta singular conversación entre dos, que consta de una sola palabra expresivamente entonada, está llena de sentido, de importancia, y está perfectamente concluida.

Para descubrir el sentido y la significación de esta conversación, es necesario analizarla. Pero ¿qué es lo que podemos someter en ella al análisis? Por más que nos esforzáramos con la parte estrictamente verbal de la enunciación, determinando de la manera más fina el aspecto fonético, morfológico y sintáctico de la palabra «vaya», no nos acercaríamos ni un solo paso hacia la comprensión del sentido global de la conversación.

Supongamos que conocemos la entonación con la que fue pronunciada nuestra palabra: por ejemplo, la de un reproche indignado, suavizado, no obstante, por cierta dosis de humor. Esta circunstancia logra rellenar un poco el vacío semántico del adverbio «así», pero no llega a poner de manifiesto la significación del todo.

¿Qué es lo que nos falta? Nos falta, justamente, aquel *contexto extraverbal* en el que la palabra «así» tenía un sentido para aquel que la oyera. Este *contexto extraverbal* del enunciado se compone de tres momentos: 1) un *horizonte espacial compartido* por ambos hablantes (la unidad de lo visible: la habitación, la ventana, etc.); 2) el *conocimiento y comprensión común de la situación*, asimismo compartido por los dos y, finalmente, 3) la *valoración compartida* por los dos, de esta situación.

En el momento de la conversación *ambos* interlocutores *miraron* por la ventana y *vieron* que empezaba a nevar; los dos saben que ya es el mes de mayo y que hace mucho tiempo tenía que haber empezado la primavera; finalmente, a *los dos* el invierno tan prolongado les resulta molesto; *ambos* esperan la primavera y la nevada extemporánea *entristece a los dos*. *La enunciación se apoya directamente* en todo esto: en lo *visto conjuntamente* (los copos de nieve tras la ventana); en lo *sabido conjuntamente* (el mes de mayo), y en lo *conjuntamente evaluado* (el invierno retrasado, el deseo de que llegue la primavera); todo esto es abarcado por el sentido vivo, aparece absorbido por él, y, sin embargo, no está expresado verbalmente, no se ha dicho. Los copos de nieve están tras la venta-

na; la fecha, en la hoja del calendario la valoración, en la psique del hablante, pero todo ello aparece comprendido por la palabra «vaya».

Ahora que nos hemos enterado del sobreentendido, es decir, del *horizonte espacial y semántico compartido* de los hablantes, nos resulta totalmente claro el sentido global del enunciado «así», lo mismo que su entonación.

¿Cómo, entonces, se relaciona este horizonte extraverbal con la palabra, como se relaciona lo no dicho con lo dicho?

Ante todo, aquí resulta muy evidente que la palabra está lejos de reflejar la situación extraverbal de la misma manera como un espejo refleja un objeto. En nuestro caso la palabra más bien *resuelve la situación*, al proporcionar una especie de *resumen valorativo*. Con mucha mayor frecuencia, un enunciado de la vida real continúa activamente y desarrolla una situación determinada, señala un plan para una acción futura y la organiza. A nosotros nos importa otro aspecto del enunciado de la vida cotidiana: de la índole que fuese, siempre relaciona entre sí a los participantes de una situación en cuanto *coparticipes* que igualmente conocen, entienden y evalúan esta situación. Entonces, *la enunciación se apoya en su relación real y material a un mismo fragmento de la existencia, contribuyendo a esta comunidad material una expresión ideológica y un desarrollo ideológico posterior*.

De este modo, la situación extraverbal no es tan sólo la causa externa de la enunciación, ni actúa sobre ésta como una fuerza mecánica externa. No; *la situación forma parte de la enunciación como la parte integral necesaria de su composición semántica*. Por lo tanto, un enunciado de la vida real en cuanto un todo pleno de sentido se compone de dos partes: 1) de una parte realizada verbalmente y 2) del sobreentendido. Es por eso que se puede comparar un enunciado de la vida real con un «entimema».⁶

Sin embargo, se trata de un entimema *sui generis*. La misma palabra «entimema» (en griego «entimema») es «lo que se en-

6. En la lógica, un «entimema» es un juicio una de cuyas premisas no se enuncia, sino que se sobreentiende. Por ejemplo: Sócrates es un hombre, por lo tanto es mortal. Se sobreentiende: «todos los hombres son mortales».

cuentra en el alma», «lo que se sobreentiende»), lo mismo que la palabra «sobreentendido» suena de un modo demasiado psicologista. Se podría pensar que la situación se propone en forma de un acto subjetivo psíquico (representación, pensamiento, sentimiento) en el alma del hablante. No obstante, esto no es así: lo individual y lo subjetivo en este caso se retira a un plano posterior frente a lo *socialmente objetivo*. Lo que *yo sé, veo, quiero y amo*, no puede ser un sobreentendido. Sólo aquello que *nosotros* los hablantes sabemos, vemos, amamos y reconocemos, en lo que estamos unidos, puede llegar a ser la parte sobreentendida de una enunciación. Luego, lo social en su base es plenamente objetivo: se trata antes que nada de la *unidad material del mundo*, que forma parte del horizonte de los hablantes (la habitación, la nevada tras la ventana en nuestro ejemplo), y de la *unidad de las condiciones reales de la vida*, que generan la *comunidad de las valoraciones*: la pertenencia de los hablantes a una misma familia, profesión, o clase social, a algún grupo social y, finalmente, a una misma época, puesto que todos los hablantes son contemporáneos. Las valoraciones sobreentendidas aparecen entonces no como emociones individuales, sino como actos socialmente necesarios y consecuentes. Las emociones *individuales*, en cambio, sólo pueden acompañar el *tono principal de la valoración social* en su calidad de *matices*: un «yo» sólo puede realizarse en la palabra si se apoya en «nosotros».

De esta manera, cada enunciado de la vida cotidiana es un entimema socialmente objetivo. Es una especie de palabra clave que sólo conocen los que pertenecen a un mismo horizonte social. La peculiaridad de los enunciados de la vida cotidiana consiste en que ellos mediante miles de hilos se entretejen con el contexto extraverbal de la vida y, al ser aislados de éste, pierden casi por completo su sentido: el que desconoce su contexto vital más próximo no los entenderá.

Pero este contexto próximo puede ser más o menos extenso. En nuestro ejemplo el contexto es demasiado reducido: se determina por el horizonte de *la habitación mencionada y del momento*, de modo que el enunciado tiene sentido tan sólo para las dos personas. Pero aquel horizonte único en el cual se apoya el enunciado puede ampliarse tanto en el espacio como en el tiempo: *existe lo «sobreentendido» de la familia, de la tri-*

de la nación, de la clase social, de los días, de los años, de los siglos e incluso de épocas totales. A medida que se amplía el horizonte general y del grupo social que le corresponde, los aspectos sobreentendidos se vuelven cada vez más *constant*es.

Cuando el horizonte real sobreentendido del enunciado es estrecho, cuando coincide, como en nuestro ejemplo, con el horizonte real de dos personas que se encuentran en una habitación y ven lo mismo, entonces el cambio más fugaz de este horizonte puede contarse entre los sobreentendidos. Pero cuando existe un horizonte más amplio, el enunciado puede apoyarse sólo en los aspectos permanentes y estables de la vida, así como en las valoraciones sociales esenciales y básicas.

Una importancia especial tienen en este caso las valoraciones sobreentendidas. Sucede que todas las valoraciones sociales principales que derivan de los rasgos particulares de la existencia económica de un grupo determinado no suelen enunciarse, puesto que forman parte de la carne y la sangre de todos los representantes de un grupo dado; son las que organizan actos y modos de proceder, parecen haberse fusionado con los objetos y fenómenos correspondientes, y por eso no necesitan fórmulas verbales. Creemos percibir el valor de un objeto junto con el de su existencia, como una de sus cualidades: por ejemplo, que junto con el calor y la luz del sol sentimos también el valor que tiene para nosotros. De este modo todos los fenómenos de la vida circundante se han fusionado con las valoraciones. Si en realidad la valoración aparece condicionada por la propia existencia de un colectivo dado, suele ser reconocido dogmáticamente, como algo sobreentendido y que no está sujeto a discusión. Por el contrario, cuando la valoración principal tiene que enunciarse y demostrarse, entonces ya se ha vuelto dudosa, se separó de su objeto, dejó de organizar la vida, y, por consiguiente, perdió su vínculo con las condiciones de vida de la colectividad dada.

Una valoración saludable permanece en la vida y ya a partir de ella organiza la misma forma del enunciado y su entonación, a pesar de estar lejos de aspirar a una expresión adecuada en el contenido de la palabra. Apenas la valoración migra de los momentos formales hacia el contenido, se puede decir que con toda seguridad se va preparando una re-valoración.

Una valoración fundamentada de esta manera no se encuentra en el contenido de la palabra y no puede deducirse de éste, pero, en cambio, determina la propia *selección* de la palabra, así como la *forma* de la totalidad verbal; es en la *entonación* donde la valoración encuentra su expresión más pura. La entonación establece un vínculo estrecho entre la palabra y el contexto extraverbal; la entonación viva parece conducir a la palabra más allá de las fronteras verbales.

Detengámonos con mayor detalle en el vínculo de la entonación con el contexto vital en el ejemplo de enunciado que hemos estado analizando. Esto nos permitirá realizar una serie de importantes observaciones sobre el carácter social del enunciado.

IV

Antes que nada es menester subrayar que la palabra «vaya», semánticamente casi vacua, de ninguna manera puede predeterminar con su contenido la entonación: cualquier entonación puede perfecta y libremente apoderarse de esta palabra —una entonación jubilosa, una lúgubre, una despectiva, etc.—; todo depende del contexto en que la palabra aparece. En nuestro caso, el contexto que determina la entonación —llena de indignación y reproche suavizados con humorismo— es la situación extraverbal que hemos analizado arriba, puesto que no existe un contexto verbal próximo. Se puede anticipar que, incluso cuando existe un contexto verbal inmediato, suficiente además desde cualquier otro punto de vista, la entonación de todos modos nos conduciría más allá de sus límites: ésta sólo puede comprenderse al compartir las valoraciones sobreentendidas de un grupo social determinado, no importa cuán extenso sea el grupo en cuestión. *La entonación siempre se encuentra en el límite entre lo verbal y lo extraverbal, entre lo dicho y lo no dicho.* Mediante la entonación la palabra se relaciona directamente con la vida. Y ante todo, justamente en la entonación el hablante se relaciona con los oyentes: la entonación es social por excelencia. Es sobre todo sensible para con cualquier oscilación de la atmósfera social en torno al hablante.

En nuestro ejemplo la entonación ha brotado del ansia por la llegada de la primavera, compartida por los interlocutores, del disgusto común con el invierno demasiado prolongado. La entonación, la transparencia y claridad de su tono, se ha apoyado en este carácter compartido de las valoraciones. En la atmósfera del sentir compartido pudo desplegarse libremente y diferenciarse en el marco de este tono general. Pero en el caso de que no existiera un «apoyo coral» tan firmemente presupuesto, la entonación habría tomado otra ruta, se habría complicado con otras tonalidades: tal vez, con las tonalidades de desafío o irritación para con el oyente o bien, finalmente, tal vez se habría replegado y reducido al mínimo. Cuando una persona presupone en el otro un desacuerdo, o bien cuando simplemente no está segura y duda de la aceptación, confiere a sus palabras una entonación diferente, además de estructurar su enunciado de otra manera. Más adelante veremos que no sólo la entonación, sino toda la estructura formal del discurso en una considerable medida depende de la relación que contrae el enunciado con las supuestas valoraciones compartidas de aquel medio social hacia el cual está orientada la palabra. Una entonación creativamente productiva, segura y rica sólo es posible en base al supuesto «apoyo coral». Allí donde no existe este apoyo, la voz se corta como suele suceder con alguien que ríe y de repente se percata de que ríe sólo: la risa se acalla o degenera, se vuelve afectada, pierde la seguridad y definición y ya no es capaz de generar palabras alegres y burlescas. *La comunidad de las valoraciones generales supuestas representa el cañamazo sobre el cual borda figuras entonacionales el discurso vivo de los hombres.*

Pero la orientación hacia una posible aquiescencia que la entonación posee, la espera de un posible apoyo coral no agota el sentido de su naturaleza social. Es sólo uno de los aspectos de la entonación, aspecto dirigido hacia el oyente, pero existe en ella otro momento de extrema importancia para la sociología de la palabra.

Si examinamos la entonación del enunciado de nuestro ejemplo, encontraremos en ella un rasgo «enigmático» que requiere una explicación especial.

En efecto, en la entonación de la palabra «vaya» no sólo se

percibía un disgusto pasivo con lo que sucedía (la nevada), sino también una indignación y un reproche activos. ¿A quién va dirigido este reproche? Claro que no se refiere al oyente, sino a alguien más: esta orientación del movimiento entonacional con toda evidencia abre la situación para dar lugar a un *tercer participante*. ¿Quién es este tercero? ¿A quién se refiere el reproche? ¿A la nieve? ¿A la naturaleza? Tal vez ¿al destino?

Desde luego, en nuestro enunciado cotidiano simplificado, este tercer participante —*protagonista* de una obra verbal— aún no aparece del todo definido: la entonación señala ya con toda claridad su lugar, pero carece aún de equivalente semántico y permanece inencontrado. La entonación establece aquí una actitud viva hacia el objeto del enunciado que casi llega a *apelarle* como a un culpable encarnado y viviente, de modo que el segundo participante, que es el oyente, se toma por *testigo* y *aliado*.

Casi cualquier entonación viviente de un discurso apasionado transcurre en la vida real como si más allá de los objetos y las cosas se dirigiera hacia los participantes y motores vivos de la vida: le es propia, en sumo grado, *la tendencia hacia la personificación*. Si la entonación no aparece atenuada, como en nuestro ejemplo, con cierta dosis de ironía, si aparece ingenuamente directa, suele engendrar una imagen mítica, un conjuro, una letanía, como sucedía en las fases tempranas de la cultura. Pero en nuestro caso tenemos que ver con un fenómeno de extraordinaria importancia en la creación verbal: con *la metáfora entonacional*. La entonación suena como si la palabra reprochara al invierno, causante real de la última nieve, como si fuera un ser animado. En nuestro ejemplo tenemos una metáfora entonacional *pura*, que en nada traspasa los límites de la entonación; no obstante en ella dormita, como en una cuna, la potencialidad de una *metáfora semántica* común. Si se realizara esta posibilidad, la palabra «vaya» se habría desplegado, aproximadamente, en la siguiente expresión metafórica: «¡Ah, qué invierno tan *obstinado*, no quiere rendirse, aunque ya es hora!»). Pero esta posibilidad patente en la entonación no ha sido realizada: el enunciado se ha bastado con una interjección casi vacía semánticamente, «vaya».

Hay que puntualizar que la entonación en el discurso coti-

liano tiene, en general, mucha mayor capacidad metafórica que las palabras: en ella parece sobrevivir la antigua alma mitopoética. La entonación suena de tal manera como si el mundo en torno al hablante estuviese aún pleno de fuerzas animadas: la entonación amenaza, se indigna, o bien ama y acaricia los objetos y fenómenos inanimados, mientras que las metáforas comunes de la lengua conversacional en su mayoría se extinguieron, y semánticamente las palabras son sucintas y prosaicas.

La metáfora entonacional está emparentada estrechamente con la *metáfora gestual* (la propia palabra fue inicialmente el gesto, componente de un complejo gesto corporal), entendiendo por gesto tanto la mímica como los gestos de la cara. El gesto, igual que la entonación, necesita el apoyo coral de los circundantes: sólo en una atmósfera de apoyo social resulta posible un gesto libre y seguro. Por otra parte, el gesto, lo mismo que la entonación, abre la situación e introduce a un tercer participante, al héroe. En el gesto dormita siempre el germen de agresión o de defensa, de amenaza o de caricia, y al que contempla y oye se le asigna el papel de aliado o de testigo. Con frecuencia el «protagonista» del gesto es tan sólo un objeto inanimado, un fenómeno o alguna circunstancia vital. A menudo al estar contrariados amenazamos a alguien con un puño o simplemente conminamos con la mirada al espacio vacío, mientras sabemos sonreír a tantas cosas: al sol, a los árboles, a los pensamientos.

Es preciso recordar constantemente lo siguiente (lo que olvida con frecuencia la estética psicológica): *la entonación y el gesto son activos y objetivos por su tendencia*. No sólo expresan un estado pasivo del ánimo del hablante, sino que siempre en ellos está patente una actitud viva, enérgica hacia el mundo exterior y hacia el medio social: los enemigos, los amigos, los aliados. Entonando y gesticulando el hombre ocupa una posición social activa con respecto a los valores determinados, determinada por las mismas condiciones de su existencia social. Justamente este aspecto social y objetivo, y no el lado subjetivo y psicológico de la entonación y del gesto, debería interesar a los teóricos de las artes respectivas, porque justamente en aquél está echado el cimiento de las fuerzas de estos fenóme-

nos: fuerzas estéticas y creadoras, constructivas y organizadoras de la forma artística.

Así pues, toda entonación aparece orientada en *dos direcciones*: con respecto al oyente en cuanto aliado o testigo, y con respecto al objeto del enunciado como si fuera un tercer participante vivo; la entonación lo amonesta, acaricia, rebaja o engrandece. Esta *doble orientación social determina y atribuye un sentido a todos los aspectos de la entonación*. Pero lo mismo es válido para los demás aspectos de un enunciado verbal: todos ellos se organizan en el mismo proceso de la *doble orientación* del hablante: este origen social se manifiesta más fácilmente en la entonación, que es el aspecto más sensible, flexible y libre de la palabra.

De este modo (actualmente ya tenemos el derecho de decirlo), *toda palabra realmente pronunciada* (o escrita con sentido), que está dormida en un diccionario, *es expresión y producto de la interacción social de tres: del hablante* (autor), *del oyente* (lector), y *de aquel de quien o de que se habla* (protagonista). La palabra es un evento social, no está centrada en sí misma como cierta magnitud lingüística abstracta, tampoco puede ser psicológicamente deducida de la conciencia del hablante subjetiva y aislada. Es por eso que el enfoque lingüístico-formal y el psicológico disparan asimismo fuera del blanco: la esencia concreta y sociológica de la palabra, la única que es capaz de convertirla en verdad o en mentira, en vil o en noble, en necesaria o eu inútil, desde ambos puntos de vista resulta incomprendible e inaccesible. Naturalmente, el «alma social» de la palabra también la vuelve artísticamente significante: bella o deforme. Aunque al someterse al enfoque principal más concreto, que es el sociológico, los dos puntos de vista abstractos —el lingüístico-formal y el psicológico— conservan su importancia. Su colaboración es incluso absolutamente necesaria, pero en sí mismos, aisladamente, están muertos.

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. Al arrancar la enunciación de este suelo real que la alimenta, perdemos la llave de su forma, así como su sentido, y

en nuestras manos quedan o una envoltura lingüística abstracta, o bien un esquema asimismo abstracto del sentido (la conabida «idea de la obra» de los antiguos teóricos o historiadores de la literatura): dos abstracciones que son irreconciliables entre sí, puesto que no existe una base concreta para su síntesis viva.

* * *

Ahora sólo nos queda recapitular en torno a nuestro pequeño análisis del enunciado vivo y de aquellas *potencialidades artísticas, gérmenes de una futura forma y de un futuro contenido*, que hemos encontrado en él.

El sentido vital y la significación del enunciado (cualesquiera que fuesen) no coinciden con la estructura puramente verbal del enunciado. Las palabras dichas están impregnadas de lo supuesto y de lo no dicho. Aquello que suele llamarse «comprensión» y «evaluación» del enunciado (acuerdo o desacuerdo) siempre abarca, junto con la palabra, la situación cotidiana extraverbal. De este modo la vida no actúa sobre el enunciado desde el exterior: lo impregna desde el interior de la enunciación, como aquella unidad y comunidad de la existencia que circunda a los hablantes, y de las valoraciones sociales básicas que habían brotado de esta existencia, valoraciones sin las cuales es imposible cualquier enunciación plena de sentido. La entonación se sitúa en la frontera entre la vida y la parte verbal del enunciado; parece bombear la energía de una situación vital a la palabra, atribuye a todo lo lingüísticamente estable un movimiento histórico y su unicidad. Finalmente, el enunciado refleja en sí la interacción social entre el hablante, el oyente y el héroe, viene a ser el producto y la fijación de su comunicación viva en el material de la palabra.

La palabra es una especie de «escenario» de un cierto acontecimiento. La comprensión auténtica de un sentido global debe *reproducir* este acontecimiento de la relación recíproca de los hablantes, «representarlo» otra vez, y el que comprende adopta el papel del oyente. Pero para cumplir con este papel debe comprender claramente también las posiciones de otros participantes.

Para el punto de vista de la lingüística no existe, desde lue-

go, ni este acontecimiento, ni sus participantes vivos, puesto que tiene que ver con la palabra abstracta y desnuda y con sus momentos igualmente abstractos (el fonético, el morfológico, etc.); es por eso que el *sentido global* de la palabra y su *valor ideológico* —cognoscitivo, político, estético— son inaccesibles para este punto de vista. Como no puede existir una lógica lingüística o una política lingüística, de la misma manera no puede existir una poética lingüística.

V

Entonces, ¿en qué se diferencia un enunciado verbal artístico —una obra poética acabada— de un enunciado cotidiano?

Desde el principio está claro que en un enunciado literario la palabra no se encuentra, ni puede encontrarse, en la misma dependencia estrecha de todos los momentos del contexto extraverbal, de todo lo inmediatamente visible y conocido como sucede en la vida. Una obra poética no puede apoyarse en las cosas y en los acontecimientos circundantes más próximos como en algo sobreentendido, sin introducir una sola alusión a ellos en la parte verbal del enunciado. Desde este ángulo a la literatura se le demandan, desde luego, requerimientos mucho mayores: muchas cosas, que en la vida se quedaron fuera del marco del enunciado, ahora deben encontrar un representante verbal. Desde el punto de vista pragmático-objetual en una obra artística no debe haber cosas no dichas.

¿Acaso la consecuencia de esto sea que, en la literatura, el hablante, el oyente y el héroe se encuentren por primera vez y no sepan uno de otro, carezcan de un horizonte común, y por eso no tengan nada en que apoyarse, ni compartan sobreentendido alguno?

En realidad, una obra poética también está estrechamente entrelazada con el contexto no enunciado de la vida. Si en la realidad el autor, el oyente y el héroe se encontraran por primera vez como personas abstractas no relacionadas mediante ningún horizonte, y si tomaran sus palabras de un diccionario, el resultado difícilmente habría sido ni siquiera una obra en prosa, y en todo caso no una obra poética. La ciencia hasta

cierto punto se aproxima a este límite —una definición científica posee un mínimo de sobreentendidos—; pero se podría demostrar que tampoco la ciencia puede prescindir de los sobreentendidos.

En la literatura son importantes sobre todo los valores sobreentendidos. Se puede decir que una *obra artística es un potente condensador de las valoraciones sociales no expresadas*: cada palabra está impregnada por ellas. Son justamente estas *valoraciones sociales las que organizan la forma artística en cuanto su expresión inmediata*.

Ante todo las valoraciones determinan la *selección de las palabras* por el autor y la percepción de esta selección (co-elección) por el oyente. Porque el poeta no escoge sus palabras de un diccionario, sino del contexto de la vida en el cual las palabras se sedimentan y se impregnan de valoraciones. De esta manera escoge las valoraciones relacionadas con las palabras, y, además, desde el punto de vista de los portadores encarnados de estas valoraciones. Se puede decir que el poeta todo el tiempo trabaja con asentimiento o disasentimiento, con el acuerdo o desacuerdo del oyente. Además, la valoración es activa también con respecto al objeto del enunciado, que es el héroe (protagonista). *El oyente y el héroe son participantes permanentes del acontecimiento de la creación*. Este acontecimiento jamás deja de ser el de la comunicación viva entre todos ellos.

El problema de la poética sociológica estaría resuelto si se lograra explicar cada momento de la forma como una expresión activa de la valoración en estos dos sentidos: hacia el oyente y hacia el objeto de la enunciación que es el héroe.⁷ Pero para cumplir con tal tarea actualmente se dispone de muy pocos datos. Sólo es posible un intento de señalar apenas caminos preliminares en esta dirección.

La estética formal contemporánea determina la forma artística como *forma del material*. Si somos consecuentes con este punto de vista tendremos que subestimar el contenido, porque para éste no queda lugar en la obra de arte. En el mejor de los casos el contenido viene a ser un aspecto del

7. Aquí nos abstraemos de los problemas de la *técnica de la forma*, acerca de la cual hablaremos más abajo.

material, y de esta manera sólo indirectamente es organizado por la forma artística, que se refiere directamente al material.⁸

La forma, según esta concepción, pierde su carácter activo y evaluador, y sólo resulta ser un estimulante de las sensaciones agradables absolutamente pasivas en el receptor.

La forma, por supuesto, está realizada mediante el material, pero su *significación* rebasa los límites de éste. *La significación, el sentido de la forma no se refiere al material, sino al contenido.* Así, se puede decir que la forma de una estatua no es la forma del mármol, sino la del cuerpo humano y «heroiza» al hombre representado; lo «acaricia» o bien, posiblemente, lo «rebaja» (estilo caricaturesco en la plástica), es decir, expresa una determinada valoración de lo representado.

Pero esta significación valorativa de la forma resulta sobre todo evidente en la poesía. El ritmo y otros elementos formales con toda certeza expresan una cierta actitud activa hacia lo representado: la forma lo canta, lo llora o lo ridiculiza.

La estética psicológica lo considera como «momento emocional» de la forma. Para nosotros no importa aquí el aspecto psicológico del asunto, no nos importa cuáles son las fuerzas psicológicas partícipes de la creación y de la percepción creativa de la forma: lo que nos importa es la significación de estas vivencias, su carácter activo, su orientación hacia el contenido. Mediante la forma artística el creador ocupa una cierta *posición activa con respecto al contenido*. La forma en sí no debe ser forzosamente agradable —su fundamentación hedonista es absurda—; la forma debe ser *una valoración convincente* del contenido. Así, la forma del enemigo puede ser incluso repulsiva: el estado final resultante positivo, el placer del receptor viene a ser la consecuencia del hecho de que se trata de una forma *digna del enemigo*, y de que está realizada *perfectamente desde el punto de vista técnico* mediante el material.

La valoración ideológica expresada por la forma de ninguna manera debe pasar al contenido mediante alguna sentencia, mediante un juicio moral, político o de cualquier otro tipo. La valoración debe permanecer en el ritmo, en el propio *movimiento valorativo* del epíteto, de la metáfora, o por medio del

8. Es el punto de vista de V.M. Zhirmunski.

desenvolvimiento del suceso representado; debe realizarse exclusivamente con recursos formales del material. Pero al mismo tiempo, sin pasar al contenido, la forma no debe perder vínculo con éste, su referencia al contenido; en caso contrario se convierte en experimento técnico, carente de cualquier sentido artístico.

Aquella definición general del estilo propuesta ya por la poética clásica y neoclásica, así como la división general de los estilos en «alto» y «bajo», pone certeramente de manifiesto esta naturaleza valorativa de la forma artística. La estructura de la forma es, en efecto, *jerárquica*, y en este sentido se aproxima a las gradaciones políticas y jurídicas. Como éstas, crea en un contenido estructurado artísticamente un complejo sistema de interrelaciones jerárquicas: cada elemento suyo —por ejemplo, un epíteto o una metáfora— o eleva lo definido en grado máximo, o bien lo rebaja e iguala. La elección del héroe o del acontecimiento determina ya desde el principio el grado general de elevación de la forma y la conveniencia de unos u otros procedimientos formales. Esta exigencia principal de la *adecuación del estilo* toma en cuenta la *adecuación jerárquica valorativa de la forma y del contenido*: éstos deben ser *igualmente dignos uno de otra*. La elección del contenido y la de la forma son un mismo acto que establece la posición principal del creador. En este acto encuentra su expresión una misma valoración social.

VI

Un análisis sociológico, por supuesto, solamente puede partir de la composición verbal y lingüística de una obra, y sin embargo no debe ni puede cerrarse en sus límites como lo hace la poética lingüística. Porque incluso la contemplación artística en la lectura de un poema parte del grafema (es decir, de la imagen visual de una palabra escrita o impresa), pero ya en el siguiente momento de la percepción esta imagen visual se abre y casi se apaga por los demás momentos de la palabra —por la articulación, por la imagen sonora, por la entonación, por la significación—, y estos momentos más adelante nos

obligarán a rebasar los límites de la palabra en general. Entonces se puede decir que el *momento puramente lingüístico de la obra es a la totalidad artística lo que el grafema es a la totalidad de la palabra*. También en la poesía, la palabra es el «escenario» del acontecimiento: una percepción artística competente lo *representa*, adivinando con mucha sensibilidad en las palabras y sus formas de organización, las vivas y específicas interrelaciones del autor con el mundo por él representado. Participa de estas interrelaciones un tercero: el oyente. Allí donde el análisis lingüístico ve tan sólo las palabras y las interrelaciones entre sus momentos abstractos (fonético, morfológico, sintáctico y otros), para una percepción artística viva y para un análisis sociológico concreto se manifiestan las relaciones entre la *gente*, relaciones tan sólo reflejadas y fijas en el material verbal. La palabra es el esqueleto que se llena de carne viva sólo en el proceso de la percepción creativa y, por consiguiente, sólo en el proceso de la comunicación social viva.

En lo sucesivo trataremos de señalar, en una forma sucinta y preliminar, aquellos tres momentos esenciales en las interrelaciones de los participantes de un acontecimiento artístico que determinan las líneas más básicas y las más burdas de un estilo poético en cuanto fenómeno social. Dentro de los límites del presente artículo es imposible, por supuesto, una pormenorización en torno a estos momentos.

Al autor, al héroe y al escucha nos referiremos no como entes situados fuera del acontecimiento artístico, sino siempre en la medida en que representan sus componentes necesarios. Se trata de aquellas fuerzas vivas que determinan la forma y el estilo, las que un receptor competente es capaz de percibir con claridad. En cambio, todas aquellas definiciones que un historiador de la literatura puede dar acerca del autor y de sus personajes —la biografía del autor, una calificación cronológica y sociológica más exacta de los héroes, etc.—, son aquí, desde luego, excluidas: no forman parte directamente de la estructura de la obra, permanecen fuera de ella. Asimismo sólo tomamos en cuenta a aquel receptor que es también considerado por el autor, aquel hacia el cual está orientada la obra; en fin, el receptor que en virtud de lo dicho determina internamente la forma. En cambio, excluimos al público real

que de hecho resulta ser la masa lectora de un escritor determinado.

El primer momento del contenido que determina la forma es el *rango axiológico* del acontecimiento representado y de su portador el héroe (sea mencionado éste o no); momento que se examina en la estricta correlación entre el rango del creador y del receptor. Aquí surge una *relación bilateral*, como sucede análogamente en el derecho o en la política: señor/esclavo, soberano/súbdito, compañero/compañero, etc.

El tono principal del estilo de una enunciación se determina, de esta manera, en función de la persona de quien se trata y en qué relación se encuentra con el hablante: si es superior, inferior o igual a éste en la escala de la jerarquía social. Rey, padre, hermano, esclavo, compañero, en cuanto héroes de un enunciado, determinan también su estructura formal. Este *peso específico de la jerarquía* del héroe está a su vez determinado por aquel contexto valorativo no expresado al cual aparece también vinculado estrechamente el enunciado poético. Como la «metáfora entonacional» de nuestro ejemplo establecía una actitud viva con respecto al objeto del enunciado, así todos los elementos del estilo de una obra poética están impregnados por la actitud valorativa del autor hacia el contenido y expresan su postura social principal. Subrayemos una vez más que no nos referimos a aquellas valoraciones ideológicas que en forma de juicios y conclusiones están presentes en el propio contenido de la obra, sino a una *valoración por medio de la forma*, que es la más radical y honda, y se expresa en la misma modalidad de la visión y de la disposición del material artístico.

Algunas lenguas, el japonés en particular, poseen un rico y diversificado arsenal específico de formas léxicas y gramaticales que se emplean estrictamente de acuerdo con el rango del héroe de la enunciación (el protocolo en la lengua).⁹

Podríamos decir: aquello que para un japonés es todavía una *cuestión gramatical*, para nosotros ya es *cuestión de estilo*. Los componentes más importantes del estilo de una epopeya

9. Cf. W. Humboldt, *Kawi-Werk*, II, 335, así como el manual del japonés de Hoffmann, *Japan. Sprachlehre*, S. 75.

heroica, una tragedia, una oda, etc., se determinan justamente por esta posición jerárquica del enunciado respecto del hablante.

No se debe creer que la literatura contemporánea haya eliminado esta determinación jerárquica recíproca entre el creador y el héroe: ésta se ha vuelto más compleja, ya no refleja con la misma nitidez como, por ejemplo, sucedía en el neoclasicismo, la jerarquía sociopolítica; no obstante, el mismo *principio de la transformación del estilo de acuerdo con la valoración social del héroe del enunciado*, permanece, desde luego, con la misma vigencia. Porque el poeta no odia a un enemigo personal, no acaricia ni ama, mediante la forma, al amigo personal, no se alegra o se entristece a causa de los sucesos de su vida particular. Aun cuando el poeta toma prestada una parte significativa de su énfasis de su destino privado, tiene la tarea de *generalizar* este énfasis y, por consiguiente, de profundizar el suceso respectivo hasta el grado de una *significación social*.

Otro momento que determina la interrelación entre el héroe y el creador es *el grado de su mutua proximidad*. En todas las lenguas, este aspecto tiene también una expresión gramatical directa: primera, segunda y tercera persona y la estructura cambiante de la frase de acuerdo con el sujeto («yo», «tú» o «él»). La forma de juicio sobre una tercera persona, la forma de apelar a la segunda, la forma de hablar sobre sí mismo (y las variantes de estas formas) ya son gramaticalmente distintas. Así, en este caso la *propia estructura de la lengua refleja el acontecimiento de la interrelación entre los hablantes*.

En ciertas lenguas, las formas puramente gramaticales son capaces de transmitir de un modo aún más flexible los matices de la interrelación social de los hablantes y los diversos grados de su intimidad. Desde este punto de vista interesan las formas del plural en algunas lenguas: las llamadas formas inclusivas y exclusivas. De modo que si el hablante, al decir «nosotros», toma en cuenta al que le escucha, si lo incluye en el sujeto del enunciado, utiliza una forma especial; pero si presupone a sí mismo y a un otro («nosotros» en el sentido de «yo» y «él»), entonces emplea una forma diferente. Tal es el uso del número dual en algunas lenguas australianas. También para el número ternario existen dos formas particulares: una de ellas

quiere decir «yo, tú, él», y la otra significa «yo, él, él» (el «tú» oyente aparece excluido).¹⁰

En las lenguas europeas, las relaciones mencionadas y las semejantes a ellas no tienen una expresión gramatical específica. El carácter de estas lenguas es más abstracto y no es capaz de *reflejar*, en el mismo grado, *la situación de la enunciación en su misma estructura gramatical*. Pero en cambio, estas interrelaciones tienen su expresión —y además una expresión mucho más fina y diferenciada— en *el estilo y en la entonación del enunciado*: mediante procedimientos puramente literarios la situación social de la creación halla un reflejo pleno en una obra.

De este modo, la forma de una obra poética en muchos aspectos se determina por el hecho de cómo *percibe el autor a su héroe*, el cual viene a ser el héroe de la enunciación. La *forma de una narración objetiva*, la *forma apelativa* (oración, himno, algunas formas líricas), la *forma de autoexpresión* (confesión, autobiografía, forma de declaración lírica, que es la forma lírica principal) se determinan justamente por el *grado de intimidad entre el autor y el héroe*.

Ambos momentos señalados —el valor jerárquico del héroe y el grado de su intimidad con el autor— tomados autónoma y aisladamente, son insuficientes para definir la forma artística. En el juego interviene permanentemente un tercer participante, el escucha (receptor), el cual altera la interrelación de los otros dos (el creador y el héroe).

Esto sucede porque la interrelación de autor y héroe jamás se da como una interrelación íntima entre dos: la forma siempre toma en cuenta al tercero —al escucha—, que ejerce una influencia importantísima en todos los aspectos de la obra.

¿Cuál es el sentido según el cual el oyente puede determinar el estilo de una obra poética? En este caso también hemos de distinguir entre dos aspectos principales: primero, la proximidad entre el oyente y el autor, y segundo, su actitud hacia el héroe. Para la estética no hay nada más pernicioso que la subestimación del papel activo del oyente. Existe una opinión, muy difundida, en el sentido de que al oyente hay que exami-

10. Cf. Matthews, *Aboriginal Languages of Victoria*. Asimismo, W. Humboldt, *op. cit.*

narlo como igual al autor, puesto que la posición de un oyente competente debe ser una simple reproducción de la posición del autor. En la realidad no sucede así. Antes bien, se puede proponer un postulado inverso: el oyente jamás es igual al autor. Posee su propio *lugar insustituible* en el acontecimiento de la creación artística; debe ocupar una *posición especial, bilateral*, en este acontecimiento: en relación con el autor y en relación con el héroe, y esta posición determina el estilo del enunciado.

¿Cómo percibe el autor a su oyente? En el ejemplo del enunciado tomado de la vida cotidiana hemos visto en qué medida el supuesto acuerdo o desacuerdo del oyente estaba determinando la entonación. Lo mismo es justo también respecto de todos los momentos de la forma. Figuradamente hablando, el oyente se encuentra normalmente *junto* al autor en calidad de su aliado; pero este caso clásico de la posición del oyente está lejos de presentarse siempre.

A veces el oyente empieza a aproximarse al héroe del enunciado. La expresión más clara y típica de este caso es el estilo polémico, que pone en el mismo nivel al héroe y al oyente. También la sátira puede abarcar al oyente, contar con él como con alguien cercano al héroe ridiculizado, y no al autor que ridiculiza: se trata de una *forma inclusiva de ridiculización*, que se diferencia drásticamente de la exclusiva, en la que el oyente es solidario con el autor que se burla. En el romanticismo se puede observar un fenómeno interesante, en donde el autor a menudo parece *aliarse con el héroe en contra del oyente* (F. Schlegel, *Lucinda*; en la literatura rusa, en parte *Un héroe de nuestro tiempo*, de Lérmontov).

La percepción del oyente por el autor en las formas de la confesión y de la autobiografía resulta ser muy singular e interesante para un análisis. Todas las gradaciones del sentimiento, empezando por una piadosa humildad ante el oyente como si fuera un juez reconocido hasta una desconfianza despectiva y hostil, pueden determinar el estilo de la confesión y de la autobiografía. Un material extremadamente curioso para ilustrar esta situación puede encontrarse en la obra de Dostoievski. El estilo confesional de los «Apuntes» de Hipólito en *El idiota* está determinado por el grado extremo de una despecti-

va desconfianza y de hostilidad hacia cuantos escucharían su confesión final. Los mismos tonos, sólo un poco suavizados, determinan el estilo de las *Notas del subsuelo*. El estilo de la «Confesión de Stavroguin» [de *Los demonios*, T.B.] pone de manifiesto una confianza y un reconocimiento de los derechos del receptor mucho mayores, aunque también en este caso a veces irrumpe un sentimiento cercano al odio para con el oyente, lo cual crea unas violentas rupturas estilísticas. La locura santa [*iurodstvo; holy foolness*] como una forma especial de enunciación, se determina ante todo por un conflicto extremadamente complejo y enredado con el oyente.

La forma lírica es especialmente sensible a la posición del oyente. La condición principal de la entonación lírica es la *inquebrantable confianza en la simpatía de los oyentes*. Apenas una duda penetra en la situación lírica, el estilo de la lírica cambia violentamente. Este conflicto con el oyente encuentra su expresión más destacada en la llamada «ironía lírica» (Heine; en la poesía más reciente, Laforgue, Annenski, etc.). En general, la forma de la ironía está condicionada por el conflicto social: se trata de un encuentro, en una misma voz, de dos valoraciones encarnadas y su interferencia mutua, interrupción.

En la estética contemporánea se ha propuesto una especial teoría de la tragedia, la llamada «teoría jurídica», cuya esencia se reduce al intento por comprender la *estructura de la tragedia como la de un proceso judicial*.¹¹

La interrelación del héroe y el coro, por una parte, y la posición general del oyente, por otra, en efecto se sujetan, hasta cierto punto, a una interpretación jurídica. Pero desde luego aquí sólo puede tratarse de una *analogía*. La afinidad básica de la tragedia, así como de cualquier obra literaria, con un proceso jurídico se reduce tan sólo a la existencia de las «partes», es decir, de varios participantes que ocupan *diversas posiciones*. Las definiciones de poeta como «juez», «detractor», «testigo», «defensor» o incluso «verdugo», tan difundidas en la fraseología poética (en la fraseología de una «sátira fustigante» de Juvenal, Barbier, Nekrásov, etc.) en forma de analogía, ponen de

11. Cf. el desarrollo más interesante de este punto de vista en Hermann Cohen, *Ästhetik des reinen Gefühls*, vol. II.

manifiesto la misma base social de la poesía. En todo caso, el autor, el héroe y el oyente no se funden nunca en una unidad indiferente, sino que ocupan *posiciones independientes*; en efecto son «partes», pero no de un proceso judicial, sino de un acontecimiento artístico con una estructura social específica, cuyo «protocolo» viene a ser la obra literaria.

Aquí no está de más subrayar otra vez que todo el tiempo concebimos al oyente como partícipe inmanente del acontecimiento artístico que determina la forma de una obra desde su interior. Este oyente es, a la par con el autor y el héroe, un momento interno necesario de la obra, y está lejos de coincidir con el llamado «público» que se encuentra fuera de la obra y cuyos requerimientos y gustos artísticos pueden tomarse en cuenta conscientemente. Este tipo de *cálculo consciente* no es capaz de determinar inmediata y profundamente la forma artística en el proceso de su creación viva. Es más, si este cálculo consciente ocupa un lugar mínimamente serio en la creación de un poeta, ésta inevitablemente perderá su pureza artística y se degradará hacia un plano social inferior.

Este cálculo externo atestigua el hecho de que el poeta ha perdido a su *receptor inmanente*, separándose de aquel *todo social* que *desde el interior*, más allá de toda consideración abstracta, es capaz de determinar sus *valoraciones* y la forma artística de sus enunciados poéticos, forma que justamente viene a ser la expresión de estas valoraciones sociales esenciales. Cuanto más el poeta está separado de la unidad social de su grupo, tanto más se inclinará por tomar en cuenta las exigencias *externas de un público determinado*. Sólo un grupo social *ajeno* al poeta puede determinar desde el exterior su obra. Su *propio* grupo no requiere semejante definición externa: se manifiesta en la propia voz del poeta, en su tono principal, en sus entonaciones, lo quiera o no el propio poeta.

El poeta obtiene las palabras y aprende a entonarlas *a lo largo de toda su vida*, en el proceso de la comunicación multilateral con su propio medio. El poeta empieza a emplear estas palabras y entonaciones ya en el *discurso interior*, con cuya ayuda se piensa y conoce a sí mismo incluso cuando no habla. Es ingenuo creer que sea posible asimilar un *habla externa* que fuese divergente de *su propio discurso interno*, con su manera

intrínsecamente verbal de tomar conciencia de sí mismo y del mundo. Si ésta puede ser creada a propósito de algún caso de la vida, entonces, separada de todas las fuentes que la alimentan, carecerá de toda productividad creativa. El estilo de un poeta se origina a partir del *estilo de su discurso interno*, no sujeto a control, y este discurso viene a ser el producto de toda su vida social. «El estilo es el hombre»; sin embargo podemos decir: el estilo son por lo menos dos hombres, o más exactamente, es el hombre y su grupo social en la persona de su representante activo —el receptor—, que es el partícipe permanente del discurso interno y externo del hombre.

Cualquier acto de conciencia mínimamente coherente no puede manifestarse sin el discurso interno, sin las palabras y sin la entonación, que son las valoraciones y, por consiguiente, ya es un acto social, un acto de comunicación. Incluso una autoconciencia más íntima representa un intento de traducirse a sí mismo a un lenguaje común, de tomar en cuenta el punto de vista del otro y, por consiguiente, incluye la orientación hacia un posible oyente. Este oyente puede ser tan sólo el portador de las valoraciones de aquel grupo social al que pertenece el portador de la conciencia. En esta relación *la conciencia*, mientras no nos abstraemos de su contenido, *ya no es un fenómeno únicamente psicológico*, sino ante todo *un fenómeno ideológico, producto de la comunicación social*. Este *copartícipe* permanente de todos los actos de nuestra conciencia determina no sólo su contenido, sino también la misma *selección* del contenido (y esto es lo más importante, lo principal), la selección de aquello que es conscientizado por nosotros y que por consiguiente determina aquellas *valoraciones* que van impregnando la conciencia y a las que la psicología llama «el tono emocional» de la conciencia. El oyente que determina la forma artística se origina justamente de este permanente copartícipe de los actos de nuestra conciencia.

No existe nada más pernicioso que representar esta sutil estructura de la creación verbal mediante la analogía con las especulaciones conscientes y cónicas de un editor burgués en cuanto elemento estructural permanente de la creación artística. Para un historiador de la literatura de la época capitalista, el mercado resulta ser un momento muy importante, pero la

poética teórica que estudia la estructura ideológica principal del arte no necesita este factor. Pero tampoco la historia literaria debe confundir la historia del mercado de libros y del negocio editorial con la de la poesía.

VII

Todos los momentos que hemos examinado y que determinan la forma del enunciado artístico, a saber: 1) el valor jerárquico del héroe o del acontecimiento que representa el contenido del enunciado; 2) el grado de su intimidad con el autor; 3) el oyente y su interrelación con el autor, por una parte, y con el héroe, por otra; todos estos momentos son puntos de aplicación de las fuerzas sociales de la realidad extra-artística a la poesía. Gracias justamente a esta estructura intrínsecamente social, la creación artística está abierta por todas partes a las influencias sociales de otras esferas de la vida. Otras esferas ideológicas, sobre todo la estructura sociopolítica, y finalmente la economía, determinan la poesía no solamente desde el exterior, sino también apoyándose en estos elementos estructurales internos. Y viceversa: la interacción artística del creador, del oyente y del héroe puede influenciar otras esferas de la comunicación social.

Para la aclaración plena y multilateral acerca de la tipicidad de los héroes literarios en una época determinada, es preciso considerar cuál sería la orientación formal típica del autor respecto de ellos, y cómo serían las interrelaciones, tanto de los héroes como del autor, con el receptor, en la totalidad de la creación artística. Esto necesariamente presupone un análisis abarcador de las condiciones económicas e ideológicas de la época.

Pero estas cuestiones históricas concretas rebasan los límites de la poética teórica, para la cual sigue vigente otra tarea importante. Hasta ahora hemos tocado tan sólo aquellos momentos que determinaron la forma en su relación con el contenido, es decir, en cuanto valoración social encarnada justamente de este contenido, y nos hemos persuadido de que cada momento de la forma aparece como el producto de la interacción

social. Pero también hemos señalado que la forma debe ser concebida desde otro punto de vista: en cuanto forma realizada mediante un *material determinado*. Esto inaugura una larga serie de problemas relacionados con la *técnica de la forma*.

Por supuesto, estos problemas de la técnica sólo pueden aislarse de los problemas de la sociología de la forma de un modo abstracto: es imposible separar realmente el sentido artístico de algún procedimiento, por ejemplo de una metáfora, del contenido que exprese su valoración formal (la metáfora rebaja el objeto o bien le atribuye un rango superior), de la definición estrictamente lingüística de tal procedimiento.

El sentido extralingüístico de la metáfora —el reagrupamiento de los valores y su envoltura lingüística—, el desplazamiento semántico, no son sino los diferentes puntos de vista acerca de un mismo fenómeno. Pero el segundo punto de vista está subordinado al primero: el poeta emplea la metáfora para reagrupar estos valores, y no para emprender un ejercicio lingüístico.

Todos los problemas de la forma pueden tomarse en relación con el material, en este caso con respecto a una lengua comprensible desde el punto de vista lingüístico; el análisis técnico de este modo se reduce a la cuestión de los recursos lingüísticos mediante los cuales se lleva a cabo la tarea socioartística de la forma. Pero el análisis técnico resulta ser absurdo si se desconoce esta tarea y si no se asimila previamente su sentido.

Las cuestiones de la técnica de la forma por supuesto están más allá de los alcances del problema que nos hemos planteado. Además, su elaboración presupone un análisis infinitamente más diferenciado y profundizado del aspecto artístico-social de la poesía; en cambio aquí tan sólo hemos podido marcar fugazmente las direcciones principales de un análisis como este.

Si hemos logrado mostrar tan siquiera una posibilidad de un enfoque sociológico de la estructura artística inmanente a la forma poética, consideraríamos cumplida nuestra tarea.