

FELIX MARTÍNEZ BONATI

# La ficción narrativa

Su lógica y ontología

COLECCION TEXTO SOBRE TEXTO



## 10. Mensajes y literatura

Los conceptos de comunicación, información, signo y mensaje han sido formalizados y generalizados a tal extremo por la tradición semiológica, desde Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce, que la totalidad de la experiencia humana ha podido ser comprendida como un conjunto de relaciones semióticas, la naturaleza, como un inmenso proceso de información, las diversas esferas de la cultura, como sistemas de signos, y la vida humana, en términos de Peirce, como una semiosis infinita. En esta hipótesis panlingüística alienta un proyecto de síntesis intelectual que es característico de nuestro tiempo y que está aún en desarrollo, aunque, sin duda, ha perdido ya mucho de su fuerza inicial.

El riesgo de toda extensión generalizadora del alcance de un término es que, al desaparecer las distinciones previas, las tradicionales, que le fijaban límites más estrechos, se pierden de vista diferencias reales que el concepto tradicional marcaba. Si llamamos «lenguaje» a todo orden intersubjetivo de las cosas, no ya metafóricamente como cuando otrora se hablaba del lenguaje de las flores o del libro de la naturaleza, sino en el sentido técnico de una estructura taxonómica con virtudes informativas, empieza a hacerse difícil el percibir la especificidad de los diversos órdenes de la experiencia —y la diferencia real entre lo que es lenguaje, en el sentido tradicional, y lo que es substantivamente mundo. Una suerte de entropía abstractiva nos da, o promete darnos, el poder teórico de la formalización matemática, pero reduce la coloración cualitativa del saber y nos priva de herramientas hermenéuticas, en el sentido existencial de la palabra: herramientas para esclarecer reflexivamente (no «objetivamente») nuestra propia vida.

Ésta no es, claro, una observación crítica nueva, ni original de nuestro siglo, aunque su figura actual lo sea. Corresponde a la animadversión en contra de la concepción científico-matemática de la realidad, típica del pensador romántico (Blake, Schelling, Shelley y tantos otros) y que perdura como factor fundamental de nuestra situación intelectual. La semiología, precisamente,

por establecer un designio formalizador y nomotético en medio de las disciplinas del espíritu, es motivo propicio para las reacciones hostiles de la sensibilidad poética y de la cultura humanística. Aunque este antagonismo es, en principio, y por razones de la más profunda naturaleza, insuperable, bien hará la ciencia en tomar en cuenta las objeciones que le arroja la intuición experta de aquellos que llevan la materia pertinente en su propio vivir.

Las consideraciones que expondré no son, ciertamente, hostiles a la semiótica de la literatura. Por el contrario, se inspiran en algunas de sus concepciones y quieren contribuir a su desarrollo. Pero trataré de reactivar distinciones implícitas en la lengua tradicional para su posible uso en el modelo semiótico de la literatura.

Si se define «mensaje» con máxima generalidad como el ocurrir de una diferencia, o, algo más estrechamente, como un algo generado en un individuo que llega a ser parte relevante del campo de acción de otro, no cabe duda de que la obra literaria, entre muchísimas otras clases de objetos (desde el sonrojarse hasta una biblioteca), es un mensaje —que va del autor al lector. Lo es también si definimos mensaje mucho más estrechamente como una configuración significativa, hecha de material lingüístico e intencionalmente producida por un sujeto, que es recibida, descodificada y comprendida por otro. Y, sin embargo, nuestra sensibilidad idiomática nos indica que en el sentido cotidiano y fuerte de la palabra mensaje hay determinaciones esenciales que no corresponden a la experiencia de la literatura. Por eso, no es usual llamar mensajes a las obras literarias, sino sólo decir que algunas de ellas *contienen* mensajes. El postulado semiótico de que la obra, en su totalidad, es un complejo signo, o un mensaje textual, tiende a hacer desaparecer las diferencias que bien observa y retiene la lengua común. Trataré de mostrar que estas distinciones que laten, oscura, pero insistentemente, en la experiencia común, tienden a retornar en las investigaciones de poetología semiológica a modo de especificaciones del concepto teórico de signo, y, además, que ellas corresponden a enseñanzas tradicionales, y aun antiquísimas, del pensamiento estético.

El concepto de situación comunicativa y los varios modelos que esquematizan las relaciones de emisor, receptor, signo y referente (términos a los cuales agregan algunos, siguiendo a Roman Jakobson, los de canal, o medio, y código), son hoy instrumento frecuente del análisis de literatura. Proyectando retrospectivamente este esquema sobre algunos desarrollos teóricos de las décadas pasadas, puede decirse que hacia fines del siglo diecinueve empezó a agudizarse en la reflexión de escritores y estudiosos de las letras el interés por la función estructural del emisor en la obra, en contraste con la

atención explícita casi exclusivamente referencial o temática de la historiografía literaria tradicional. (Otra cosa es el interés biográfico, desde antiguo, por el autor). Retomando algunas preocupaciones de la estética romántica, e invirtiendo sus valoraciones, autores como Flaubert y Henry James, y, más tarde, Kafka, Joyce y muchos otros, ponen en juego una conciencia hipercrítica del sujeto narrador, sus modalidades y funciones, la cual ha tenido por uno de sus resultados la inhibición de la figura del narrador autorial y de sus virtudes organizativas del universo novelístico. Surgió de esas transformaciones una influyente poética del punto de vista narrativo, de amplia vigencia, sobre todo en su modalidad behaviorista, hasta entrados los años cincuenta, y cuyo cuestionamiento teórico se debe principalmente a la obra de Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1960). En la práctica crítica, se desarrolló en la primera mitad de nuestro siglo, entre diversas metodologías, la estilística que hoy podemos llamar clásica, la de Karl Vossler, Leo Spitzer, Amado Alonso y tantos otros, cuyo enfoque metodológico en las particularidades de la dicción, y su presunta fuente psíquica, constituye también un ejemplo de atención especial al término emisor de la comunicación literaria. La desaparición del narrador-guía (y, en general, de muchas de las expectativas rituales de los géneros tradicionales) en parte significativa y característica de las letras de las últimas décadas, parece haber traído necesariamente consigo la acentuación del papel organizativo del receptor, y con ello el crecimiento de los valores y las satisfacciones de la perspicacia hermenéutica y del desciframiento textual en la experiencia de la lectura —un desarrollo demasiado reciente, a mi ver, como para que pueda darse un juicio seguro acerca de sus virtudes y de las ventajas y desventajas espirituales de esta transformación de los contenidos narrativos. Como si fuese parte de una misma corriente intelectual, ha surgido en estas décadas la «estética de la recepción», encabezada por H. R. Jauss y W. Iser y vinculada a tradiciones fenomenológicas y, contemporáneamente, a la llamada «estilística afectiva» de S. Fish y a la «estilística estructural» de M. Riffaterre. La estética de la recepción es una modalidad analítica e interpretativa que, en su estudio de la obra, parte del polo opuesto al de la estilística clásica, y que quiere reconstituir el psiquismo lector, determinado por la forma, necesariamente incompleta, del texto y los sistemas culturales y de grupo de la historia.

Pero no sólo han reconocido así los estudios literarios, en la obra, las dimensiones expresiva y apelativa del discurso, además de la dimensión representativa y de las estructuras propias del signo. También desde la década de los cincuenta se ha venido señalando con insistencia que estas dimensiones no son meramente las relaciones reales y externas del autor y el lector con

la obra y su tema, sino, a la vez, estructuras imaginarias e internas de lo vivido en la lectura. Hemos aprendido a percibir la diversidad, a veces sutil, de autor y hablante interno, lector y destinatario implícito, realidad y visión ficticia. La inmediatez lingüística con que se comunican el emisor y el receptor ficticios dentro de la obra literaria, no es idéntica con la comunicación, remota y de hecho impersonal, entre el autor y su público. La situación comunicativa que preferentemente describen lingüistas y semiólogos no es necesariamente lo que tiene lugar en la vida histórica de las letras. En la literatura, la situación comunicativa lingüística, en sentido estricto, es la estructura interna de la obra. Vale la pena, pues, preguntarse una vez más si, después de todo, la literatura es una forma de comunicación y mensaje. Y si lo es, de qué tipo.

Podemos dar por evidente que la comunicación de la literatura no tiene la reciprocidad efectiva de un intercambio de mensajes entre individuos singularizados. Tampoco tiene el carácter de la noticia periodística, la arenga política o el anuncio comercial, los cuales, aunque dirigidos, como las obras literarias, difusamente a todos y cada uno de un grupo de contemporáneos, están, a diferencia de la literatura más representativa, determinados con precisión cronológica en su circunstancia de referencialidad y en su campo de posible respuesta pragmática.

La literatura, como el mito, la filosofía, la escritura religiosa, la historia del pasado, es un mensaje no sólo difuso sino también duradero. En una de sus intenciones constitutivas, va dirigida, como otras formas de la alta cultura, a todos los hombres de todos los tiempos –aunque a este designio se agregan y hasta oponen otros, más restringidos. La respuesta que la obra literaria puede provocar, típicamente, no tiene fecha determinada u oportunidad histórica única. Por eso, no se la interpreta de modo adecuado cuando se la quiere explicar fundamentalmente como un mero documento de la acción histórica de un tiempo. ¿Iremos, pues, a decir que carece la literatura (o la filosofía, la escritura religiosa, el mito, el discurso historiográfico) de historicidad? No parece razonable afirmar, como se hacía en tiempos menos relativistas, una total ahistoricidad de la cultura espiritual. Pero tampoco es plausible declararla comunicación de sentido sólo estrechamente circunstancial, mercadería nada más que para cierta temporada, o gesto urgente de persuasión para una acción histórica puntual. El análisis de la situación y carácter de la recepción literaria permite, me parece, aclarar algo las difíciles relaciones de historicidad y ahistoricidad que la obra lleva constitutivamente en sí.

Consideremos primeramente el fenómeno de la *actualidad* de un mensaje. Mensajes privados, así como en general los que forman parte de una gestión pública, tienen un período de actualidad, el período durante el cual

es posible una respuesta a sus urgencias. Después, desaparecida la relación real de emisores, destinatarios y los objetos de su interés, los mensajes quedan sin vida comunicativa, materia sólo para una posible reconstrucción imaginaria de situaciones del pasado, esto es, para un nuevo «mensaje», de muy diversa índole. Claro está que si las situaciones que dan origen al mensaje son prolongadas o repetidas, la vida del mensaje es larga, y, teóricamente, si la situación comunicativa pertinente es interminable, el mensaje conservará para siempre su virtud. (La larga vigencia de un mensaje, sin embargo, no lo hace necesariamente parte de la vida espiritual más encumbrada, ya que verdades triviales —culinarias o higiénicas, por ejemplo— pueden acompañar toda existencia civilizada y formar parte de una pedagogía elemental y perenne). Podría hablarse, pues, de mensajes puntuales y mensajes crónicos, aunque es claro que el significado usual de la palabra mensaje se limita a los puntuales u ocasionales. Las obras literarias, en todo caso, deberán ser consideradas preferentemente como transmisiones de sentido de vigencia duradera, y no como mensajes meramente ocasionales.

Sin embargo, no puede negarse que hay una actualidad literaria, y que las obras poseen también en algún respecto actualidad histórica, en el sentido epocal de la palabra. En todo momento se da la lucha de los artistas innovadores en contra de las formas genéricas y estilísticas que ellos declaran ya obsoletas e impracticables (o, como dice Barthes, «inescribibles»); se suceden los estilos generacionales con ritmo enérgico (tanto que la velocidad del cambio parece poner a veces en apuros a la inventiva denominativa de los críticos —como ha ocurrido con el desplazamiento del *nouveau roman* por el *nouveau nouveau roman*). La muerte de los estilos tiene una forzosidad seria, que confiere a la historicidad del arte, valga la paradoja, el carácter de una ley natural. Hay, pues, algo estrechamente circunstancial y perecedero en la producción artística.

Pero, y he aquí una diferencia fundamental con respecto a los mensajes puramente circunstanciales, parece que son las *formas* de la literatura las que pierden vigencia, no las obras. Ningún escritor eminente escribe hoy teatro isabelino, novelas decimonónicas o poesía culterana, pero las obras de Góngora y Shakespeare, Stendahl y Dostoyevski no están menos vivas que las de Ricardou, Sarduy, Barthelmy o Handke. ¿Deberá deducirse de ello que la forma es el mensaje circunstancial y el «contenido» el mensaje duradero? Es una vieja idea de la crítica, presente, por ejemplo, en el *Arte poética* de Horacio (en los pasajes en que señala los problemas inherentes al inevitable envejecimiento de los vocablos), el que cada generación debe encontrar formas nuevas para transmitir, deleitando, un mismo repertorio de verdades esenciales,

provechosas. No obstante, la separación cortante de forma y contenido, presupuesta en tales aseveraciones, no es aceptable para la reflexión estética, ciertamente desde el Romanticismo, pero implícitamente ya desde Aristóteles y Horacio. Lo que intentan aprehender esas viejas fórmulas es un fenómeno real y de primera importancia, pero más complejo que lo captable por la dicotomía corriente de forma y contenido. Ella puede aplicarse a un mensaje lingüístico usual, pero no al tipo de comunicación que es la literatura. Como sugeriremos en estas páginas, la obra literaria es más bien una comunicación indirecta de formas que un mensaje con contenido explícito.

Las obras literarias perduran en su efectividad específica; y el canon de la literatura universal no es simplemente un archivo de documentos para la reconstrucción imaginaria del pasado. Las obras literarias, pues, deben de contener, substantivamente, «mensajes» (significados) sin circunstancia ni oportunidad precisas, comunicaciones dirigidas no a provocar una determinada y pronta reacción, sino tal vez a nutrir la reflexión de los seres humanos sobre la totalidad permanente de su situación.

Vemos así que la obra literaria, más bien que un mensaje, parece ser un conglomerado o sistema de comunicaciones de diversa clase, puntuales algunas, crónicas otras. Está claro que la palabra «mensaje», con sus connotaciones corrientes de oportunidad circunstancial, resulta inconveniente para designar la entidad poética. «Comunicación», en uno de sus sentidos, es término más amplio y más apropiado a esta experiencia compartida por autor y lectores.

Está en relación con estas determinaciones el que sea siempre problemático determinar el *tema* de una obra literaria —hecho sugestivo, porque la efectividad de un mensaje no tolera equívocos o ambigüedades acerca de aquello a que se refiere. Ningún mensaje funcionará bien como tal si no sabe el receptor a qué circunstancia apunta. La menos cuestionable determinación del tema de una novela, por ejemplo, es la que lo identifica como la historia ficticia que la novela narra —con respecto a la cual historia ficticia no cabe, por cierto, al lector conducta alguna: el «mensaje» de la obra, así entendido, carecería a priori de toda respuesta posible (salvo que el lector se torne don Quijote ante Gaiferos y Melisenda). La historia ficticia es tema del discurso del narrador, pero no puede ser tema del mensaje real del autor al lector. Lo restante son temas que suponemos indirectamente (tipológica, simbólica o metafóricamente) evocados en la obra, y que la interpretación debe hacer visibles y, eventualmente, formular. Pero se nos muestra abundantemente en la historia y en la práctica actual de la crítica que tanto lectores como estudiosos regularmente disienten acerca de cuál sea verdaderamente el tema —o cuáles sean los temas— de esta obra o aquélla. Así, es probable y natural en la vida literaria

que una obra sea óptimamente recibida, con unánime entusiasmo, sin que haya acuerdo sobre su tema y presunto mensaje, y aun sin que muchos de sus admiradores puedan enunciar siquiera a modo de ensayo su contenido de comunicación.

Tenemos, pues, que la comunicación literaria parece carecer de dos características esenciales de todo mensaje, o, al menos, poseerlas ambiguamente: precisa actualidad pragmática y referencialidad temática definible y definida. La efectividad pragmática de la obra literaria es, en lo principal y duradero, al parecer indefinible –lo cual nos trae a la memoria la determinación kantiana del objeto bello como dotado de una constitución adecuada a finalidad, pero carente de finalidad. Su referencialidad temática es vaga e inconceptualizable –es una «idea estética», al decir de Kant, o un «símbolo», en el concepto de Goethe y los románticos.

Finalmente, la intencionalidad original del autor-emisor del presunto mensaje parece ser un supuesto cuestionable, sobre todo a la luz de la crítica de inspiración psicoanalítica y destructiva, pero ya para la idea que, por ejemplo, Schelling y también Hegel (y ya el Sócrates del *Ion* platónico) tenían de la labor parcialmente inconsciente de la creación artística y la limitación de la autoconciencia del sujeto individual.

Todo esto sugiere que concebir la literatura bajo el concepto de mensaje y según el modelo de la relación lingüística es probablemente un desliz categorial (una «metabasis eis allo genos»). Pero, si es así, ¿cabría hablar de *comunicación* y de *sentido* como funciones de la literatura?

No obstante lo ya señalado, es un hecho a mi parecer insoslayable que la obra, como un todo, es un producto deliberado de su autor (aunque pueda desconocer éste parte de su sentido y de sus razones de ser) y que su normal destino es su recepción por un lector que la vive como visión ficticia de la vida real, y, en consecuencia, modifica así, aunque sea mínima y fugazmente, sus disposiciones éticas. Subsiste, pues, un circuito de comunicación y sentido. Aun es propio hablar, como sugieren los críticos de Ginebra (por ejemplo, Georges Poulet), de una comunión de autor y lector en una idéntica conciencia de visión y sentido. Convengamos, todavía más, en que algunas creaciones literarias pueden reforzar y aun dar origen a comunidades de acción histórica, casi como si fuesen mensajes de actualidad y de tema inequívoco. Preferentemente la poesía y el drama cumplen a veces esa función política. En tales casos se funden en la experiencia del público las dimensiones internas y las externas de la comunicación literaria. Con ello se asemejan estas obras literarias a otras especies de mensajes.

Pero es pertinente observar que a tales obras (las de eficacia circunstancial política) se las declara de valor literario sólo cuando persiste en ellas efectividad estética o afectiva una vez pasada la ocasión de su funcionalidad puntual. Lo típicamente literario es más bien que la obra eminente cree una comunidad de sensibilidad, de la manera de mirar las cosas del mundo, y de un peculiar regocijo. Lo cual, por cierto, no la neutraliza pragmáticamente, ya que tal sensibilidad y disposición de la vida tiene que tener consecuencias e influir en la conducta de los sujetos que la asumen. Pero estos efectos, claro, no son los que incita un mensaje típico con su precisa referencia objetual y su intención explícita o fácilmente explicitable.

En términos semióticos (pero, si no me equivoco, en contra, cuando no de las concepciones, de las formulaciones predominantes en este campo), me parece posible sostener que la experiencia literaria no es la comunicación de un mensaje por medio de códigos compartidos, sino la comunicación de códigos nuevos, y la activación de los viejos, por medio de un mensaje ficticio. La recepción de literatura es un ejercicio de tradicionales y nuevos órdenes del pensamiento, la sensibilidad y la intuición, por medio de una comunicación imaginaria.

Claro está que esta comunicación literaria de códigos por medio de un mensaje ficticio no constituye una tematización de los códigos. No consiste la obra literaria en un metalenguaje gramatical que describa las lenguas de la poesía. Ésa, naturalmente, es la función de la semiología de la literatura. Los códigos literarios son algo que el lector de la obra ejercita sin reflexionar sobre ellos, como el hablante nativo aprende y usa su lengua materna sin reflexionar sobre su gramática y aun sin haber jamás tematizado siquiera una parte de ella. El goce de la lectura bien puede tener una de sus fuentes en este aprendizaje semi-inconsciente y gratuito de complejos sistemas de experiencia, por medio de un juego.

Esta idea de la naturaleza de la literatura se insinúa a través de toda la tradición semiológica contemporánea, aunque no puedo recordar que se le haya dado una formulación decidida. Pero se la puede desprender, en varias modulaciones, de los trabajos de Svend Johansen, Roman Jakobson, C. Lévi-Strauss, J. A. Greimas, R. Barthes, T. Todorov y muchos otros, y especialmente de los de Jurij M. Lotman.

Hay buenas razones para asumir que los códigos implicados en una obra literaria incluyen siempre viejos y nuevos sistemas. Lotman ha insistido en este punto. Códigos tradicionales aseguran la base de inteligibilidad; los nuevos constituyen la actualidad histórica de la creación y –para tomar el tema del «extrañamiento» de los formalistas rusos– aseguran la regeneración

de la agudeza perceptiva del receptor, fatigada por la repetición de los estilos por largo tiempo establecidos.

La persistencia de códigos arcaicos a través de las épocas de la literatura puede considerarse demostrada por las investigaciones de estructuras arquetípicas —“funciones” y “motivos” del relato, «gramática» o «lógica» de la narración, etc., desde W. Propp, J. Campbell y N. Frye a C. Bremond, G. Prince y otros. También pertenecen a estos códigos arcaicos algunos de los que saca a luz Roland Barthes en *S/Z* (el código de la acción, «proierético», y el «hermenéutico», por ejemplo). Sin duda, estamos sólo al comienzo de la investigación de esta materia. El término «código» (como los en este uso equivalentes de «lengua», «lenguaje», «sistema de signos») sufre aquí, debemos notarlo, una generalización formalmente semejante a la que hemos criticado en el uso de «mensaje». Código o lenguaje vale aquí tanto como orden sistemático generador de posibles actos de sentido, como fundamento de intencionalidades, en el sentido husserliano de esta palabra. La violencia así hecha al significado corriente de estas palabras deberá ser corregida en el desarrollo de la teoría mediante especificaciones y distinciones en muchos casos radicales. (Reflexiónese, por ejemplo, en qué rasgos comunes tienen los cinco «códigos» de la citada obra de Barthes, y se advertirá cuán pobre es el concepto de código que los enlaza).

La concepción de la obra literaria como el ejercicio inexplicito, subconsciente, de un conjunto organizado de varios órdenes de la experiencia vital, permite explicar algunas nociones intuitivas frecuentemente sostenidas por buenos lectores. Así, por ejemplo, la recurrente idea de que la virtud esencial de un escritor es el estilo, su modo de visión, el carácter singular de su imaginación o, como han dicho algunos, de su «escritura». Otra es la observación de que nunca parece menos viva una obra del pasado que cuando pertenece al penúltimo sistema expresivo, el que ha sido desplazado por el modo vigente. La lectura de obras que encarnan sistemas más remotos ya no sufre por la fatiga de lo muy visto, aunque, por otra parte, debe encarar el problema opuesto: la pérdida parcial de códigos en desuso. (Es interesante recordar que Ortega, en sus *Ideas sobre la novela*, empieza sus reflexiones aceptando la tesis de que la crisis del género se debe al agotamiento de los «temas», con lo que quería decir: las historias típicas narrables. No obstante, en el curso de su ensayo —para mí, de inagotable riqueza, pese a sus errores— muestra Ortega que la crisis no es de temas, sino de «modos» o maneras novelísticas. En nuestros términos: de códigos).

La multiplicidad de los códigos que se conjugan en una obra explica también que ellas tengan a la vez una determinada actualidad histórica y la perennidad que las hace vivir a través de los tiempos.

Por cierto, el paradigma de la conjugación de diversos códigos en el sistema expresivo de una obra puede ser el de la correlación de (a) la lengua pertinente, (b) la norma o estilo generacional o de escuela y (c) el idiolecto del autor. Pero tenemos evidencias suficientes para afirmar que los códigos puestos en acción por una obra literaria no se limitan a los lingüísticos.

Podemos definir la finalidad del «mensaje» artístico siguiendo al hablante lírico del muy citado soneto de Rilke que expresa el efecto de un torso de escultura arcaica diciendo que es como si éste sometiese al contemplador al imperativo: «Debes cambiar de vida». El arte quiere inducir este cambio mediante un cambio de sensibilidad y visión. No el cambio de la visión concreta de esto o aquello, que no sería un cambio de vida, sino de los órdenes con que articulamos toda nuestra experiencia. Una conversión radical, religiosa o secular, puede definirse como una transformación de los códigos constitutivos de la experiencia. Pero, evidentemente, no es esto lo que una obra literaria *dice*. (El soneto de Rilke *dice* que esto es lo que el torso *sugiere*, y el soneto de Rilke *sugiere*, en verdad, entre muchas, otra cosa, aunque afín a ésta: que debemos atender, con veneración, a la vibración ética y metafísica de las grandes obras de arte). La obra no nos dice su efecto transformador, sino que nos lo hace sufrir, encantatoriamente, mientras, distraídos, atendemos a su mensaje inexistente.

Definamos ahora lo que es mensaje en el sentido corriente más pleno de la palabra: un signo enviado intencionalmente por un sujeto a otro, en que se transmite, conforme a un código común, una concepción de un determinado aspecto de la situación común de ambos sujetos, manifestándose a la vez, mediante el mismo signo, la actitud del emisor ante ese aspecto de la circunstancia y el proyecto de la reacción que desea provocar en el destinatario; todo hecho con el fin de promover tal reacción.

Si hay verdad en las consideraciones que hemos desarrollado, y la comunicación literaria es una disciplina destinada a poner en juego viejos y nuevos códigos de percepción, sensibilidad e intelección de la vida (teoría no inconciliable, como sugeriré, con la poética aristotélica y la estética kantiana), tenemos que concluir que, si queremos ver la obra literaria como un mensaje, debemos decir que no es un mensaje enteramente consciente e intencional; que su finalidad es, hasta cierto punto, secreta (en parte ignorada por emisor y receptor); que su «tema» real, indirecto e implícito, no conceptualizado, no son circunstancias particulares, sino totalidades de la experiencia; finalmente, que la situación comunicativa en que este mensaje adquiere su sentido es, a la vez, puntual y crónica —en otras palabras, no es una, sino un conjunto de situaciones de amplitud creciente.

En vista de las dificultades que imponen las implicaciones tradicionales de la palabra «mensaje» a su aplicación a la obra literaria (constituye un modelo erróneo, aunque heurísticamente no inútil), no es extraño que los teóricos hayan buscado modelos diferentes y se haya propuesto, entre otros, el concepto, venerable desde los ensayos de Schiller sobre la «educación estética», del arte como juego<sup>1</sup>. Tiene este concepto la ventaja de que por lo menos algunos tipos de juegos sugieren el fenómeno de una comunicación sin mensaje, basada sólo en la comunidad de las reglas o códigos que son ejecutados por los jugadores. Pero no es posible explorar aquí los problemas que presenta esta posibilidad teórica. También las acciones rituales, en que el mensaje no es nuevo y, por ser totalmente anticipado, no constituye técnicamente información, y que tienen por función regenerar códigos fundamentales de una cultura, sirven para ilustrar ciertos aspectos de la experiencia literaria.

Por cierto, la idea de que el «mensaje» o, mejor, el significado del arte (su «Gehalt», no su «Inhalt») no es temático, sino indirecto, reformulada en las teorías que se inspiran en la Glosemática de Hjelmslev con el término de contenido *connotativo*, no es nueva, sino tal vez la más antigua de las concepciones del arte. Cuando Ingarden define como función del arte la evocación de intangibles cualidades metafísicas mediante las objetividades imaginarias; cuando Croce habla de la esencia *lírica* de todo arte, y tantos otros autores, del contenido estético como una *expresión* (en el sentido especial de esta palabra equivalente a *revelación inexplicita o inefable*), tenemos el mismo fenómeno como referente de estas variadas teorías. Pero también filosofías del arte de corte más intelectualista surgen de una intuición semejante. Así, la concepción hegeliana del arte como revelación sensible y siempre insuficiente de la Idea, la cual sólo se dejaría coger cabalmente en el medio puramente conceptual del pensamiento filosófico (concepción que recuerda de inmediato la teoría de la belleza en el *Fedro* platónico), implica que la figura temática no es el contenido substancial del arte. Kant, por su parte, describe este fenómeno minuciosamente en su doctrina del juicio estético. La belleza es, para el regiomontano, un atributo «subjetivo», que no pertenece propiamente al objeto, y sólo puede ser percibido en un acto de reflexión. Puede decirse que, en la teoría kantiana, el contenido estético (la belleza, en este caso) del objeto es algo connotado, no temáticamente objetivado en el signo. Más aún, el fundamento oculto a que indirectamente remite el objeto bello, es el juego armónico

---

<sup>1</sup> Siegfried Schmidt, siguiendo la terminología de Wittgenstein, habla en general de *textos* como «acciones de juego comunicativo»: *Texttheorie* (Munich, 1973). Pero ello es otro ejemplo de erosión de diferencias que la lengua común observa.

de la imaginación con los conceptos puros del entendimiento, esto es, con las categorías. Ahora bien, las categorías son, para Kant, el orden conceptual constitutivo de toda experiencia –lo que podríamos traducir, sin excesiva violencia interpretativa, como el código fundamental. Bella es, para Kant, la imagen que pone armónicamente en juego este código básico –lo cual ocurre sin que el espectador se dé cuenta de la razón de su respuesta subjetiva de placer y admiración.

La noción teórica de *símbolo* artístico, que se insinúa ya, como indicamos, en el concepto kantiano de las «ideas estéticas», y que se desarrolla en el pensamiento estético de Goethe, Schelling y los románticos en general, incluyendo a Coleridge, Carlyle, Emerson, etc., persiste hoy todavía como concepto importantísimo de nuestras ideas acerca del arte, y es también un concepto del significado artístico que lo comprende como al menos no enteramente tematizado, y, desde luego, como inconceptualizable (esto es, informulable como mensaje propiamente tal).

Finalmente, es necesario percatarse de que la clásica doctrina de la *imitación*, como esencia del arte, es también una teoría «connotativa» o «expresiva» del significado de la obra artística. Cuando Aristóteles subraya el carácter «filosófico» de la poesía, no quiere decir, por cierto, que la poesía sea un discurso de *tema* filosófico. La poesía sirve al conocimiento filosófico, de acuerdo al Estagirita, porque evoca consistentemente los universales de las cosas, de la «naturaleza», por medio de los individuos ficticios que presenta –y sólo por esa evocación consistente de los universales respectivos son las ficciones imitación. La *verosimilitud*, según la doctrina clásica, consiste en la indirecta activación de las nociones universales del espectador acerca de la realidad –su código latente de lo posible, lo probable y lo necesario. (*Realismo*, podemos decir, es una connotación de ciertas obras.) Este código aristotélico es mucho más vasto, y más convencional, que el código categorial a que Kant reduce el cuadro connotativo de la belleza. Lo cual hace, y no es paradoja, que el espacio imaginativo lícito para el arte sea, para una doctrina de corte kantiano, mucho más amplio que para la de Aristóteles, y que contenga las formas de la fantasía *inverosímil* que éste, y la tradición clásica, excluía de la teoría. Con ello, Kant puede aparecer como uno de los iniciadores del pensamiento estético romántico, que es todavía, en su mayor parte, el nuestro. No obstante esta gran diferencia, ambas doctrinas, la aristotélica y la kantiana, en torno a las cuales se puede hacer girar la historia de la estética, poseen un fundamento común: la concepción del significado de la obra como objetivación no temática, o, más bien, activación subrepticia de los órdenes de nuestra visión del mundo.

Sé que estas afirmaciones mías exigen un desarrollo mucho más detenido que el que he podido darles aquí. Valgan como sugerencias de la validez e importancia metodológicas del principio de la continuidad de la experiencia intelectual. Así como la actual semiología de la literatura renueva nuestra intelección del pensamiento estético del pasado, sirve éste, a su vez, para orientar las nuevas investigaciones y como correctivo de sus inevitables violencias y unilateralidades. Lo mismo diré de la tradición difusa en la cultura literaria del no especialista y del saber intuitivo que éste adquiere simplemente por el ejercicio y goce de la lectura, y que se deposita en los giros del habla común.