6° año
La poesía y la alegoría

Tzvetan Todorov (Sofía, 1939)

(Fragmento)
[…] Toda oposición entre dos géneros debe apoyarse en una propiedad estructural de la obra literaria. Esta propiedad es la naturaleza misma del discurso, que puede ser representativo, o no. El término "representativo" debe ser manejado con cuidado. La literatura no es representativa, en el sentido en que pueden serlo ciertas frases del discurso cotidiano, pues no se refiere (en el sentido preciso del término) a nada exterior a ella. Los acontecimientos relatados por un texto literario son "acontecimientos" literarios, así como los personajes son interiores al texto. Pero negar de hecho a la literatura todo carácter representativo es confundir la referencia con el referente, la aptitud para denotar los objetos con los objetos mismos. Más aún, el carácter representativo rige una parte de la literatura, que resulta cómodo designar con el término ficción, en tanto que la poesía no posee esta aptitud para evocar y representar (por otra parte, esta oposición tiende a esfumarse en la literatura del siglo XX). No es casual que en el primer caso, los términos empleados corrientemente sean: personajes, acción, atmósfera, marco, etc., es decir, términos que designan también una realidad no textual. Por el contrario, cuando se trata de poesía, se tiende a hablar de rimas, de ritmo, de figuras retóricas, etc. Esta oposición, como la mayor parte de las que se encuentran en literatura, no es del orden de todo o nada, sino más bien de grado. La poesía contiene, ella también, elementos representativos; la ficción, por su parte, tiene propiedades que vuelven el texto opaco, no transitivo. Pero no por ello la oposición deja de existir.
Sin pretender hacer aquí la historia del poema, indicaremos que esta concepción de la poesía no siempre fue predominante. La controversia fue particularmente enérgica en lo relativo a las figuras de retórica: lo que se cuestionaba era si se debía o no convertir a las figuras en imágenes, pasar de la fórmula a la representación. Voltaire, por ejemplo, decía que "para ser buena, una metáfora debe ser siempre una imagen; su índole debe ser tal que un pintor pueda representarla por medio del pincel" (Remarques sur Corneille). Esta exigencia ingenua, que por otra parte nunca fue satisfecha por ningún poeta, fue rebatida a partir del siglo XVIII; pero habrá que esperar, por lo menos en Francia, la llegada de Mallarmé, para empezar a tomar las palabras por palabras, no por imperceptibles soportes de imágenes. En la crítica contemporánea, los formalistas rusos fueron los primeros en insistir sobre la intransitividad de las imágenes poéticas. Chklovski evoca en este sentido "la comparación, que hace Tioutchev, de la aurora con demonios sordomudos, o la de Gogol, del cielo con las casullas de Dios". En la actualidad se está de acuerdo en

reconocer que las imágenes poéticas no son descriptivas, que deben ser leídas al puro nivel de la cadena verbal que constituyen, en su literalidad, ni siquiera en el de su referencia. La imagen poética es una combinación de palabras, no de cosas, y es inútil, y hasta nocivo, traducir esta combinación en términos sensoriales.
Vemos ahora por qué la lectura poética constituye un obstáculo para lo fantástico. Si, al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer: exige, como se recordará, una reacción frente a los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado. Por esta razón, lo fantástico sólo puede subsistir en la ficción; la poesía no puede ser fantástica (aunque existan antologías de "poesía fantástica"...). En una palabra, lo fantástico implica la ficción.
Generalmente, el discurso poético se distingue por numerosas propiedades secundarias, y por lo tanto, sabemos desde el primer momento, que en tal o cual texto determinado no habrá que buscar lo fantástico: las rimas, el metro regular, el discurso emotivo nos apartan de ello. La mayoría de las veces, los sueños relatados por Nerval deben ser leídos como ficción, pues conviene representarse lo que describen. He aquí un ejemplo de este tipo de sueños: "Un ser de tamaño desmesurado –hombre o mujer, no lo sé–, revoloteaba penosamente por encima del espacio y parecía debatirse entre espesas nubes. Falto de fuerzas y aliento, cayó por fin en medio del patio oscuro, enganchando y ajando sus alas a lo largo de los techos y las balaustradas", etc. Este sueño evoca una visión que hay que tomar como tal; se trata, pues, en este caso, de un acontecimiento sobrenatural.
Ahora bien, veamos a continuación otro ejemplo tomado de las Memorables, que ilustra otra actitud respecto del texto: "Desde el seno de las tinieblas mudas, dos notas resonaron, una grave, la otra aguda, y de inmediato el orbe eterno se puso a girar. ¡Bendita seas, oh primera octava del himno divino! De domingo a domingo, enlaza todos los días en tu mágica red. Los montes le cantan a los valles, las fuentes a los arroyos, los arroyos a los ríos, los ríos al océano; el aire vibra y la luz abre armoniosamente las flores nacientes. Un suspiro, un estremecimiento de amor surge del seno henchido de la tierra, y el corazón de los astros se expande en el infinito, se aleja y vuelve sobre sí mismo, se condensa y se ensancha, y siembra a lo lejos los gérmenes de las creaciones nuevas".
Si tratamos de ir más allá de las palabras para llegar a la visión, esta deberá ser ubicada en la categoría de lo sobrenatural: la octava que enlaza los días, el canto de los montes, los valles, etc., y el suspiro que surge de la tierra. Pero no debemos seguir por esta vía: las frases citadas requieren una lectura poética, no tienden a describir un mundo evocado. Tal la paradoja del lenguaje literario: cuando las palabras están en sentido figurado debemos, precisamente, tomarlas al pie de la letra.
Llegamos así, por medio de las figuras retóricas, a la otra oposición que nos ocupa: aquella que se da entre sentido alegórico y sentido literal. La palabra literal que aquí empleamos hubiera podido ser utilizada, en otro sentido, para designar esa lectura que creemos propia de la poesía. Hay que evitar confundir los dos empleos: en un caso, literal se opone a referencial, descriptivo, representativo; en el otro, el que ahora nos

interesa, se trata más bien de lo que se denomina también sentido propio, por oposición al sentido figurado, en este caso, el sentido alegórico.
Empecemos por definir la alegoría. Como de costumbre, no faltan definiciones antiguas, y van de lo más estrecho a lo más amplio. Curiosamente, la definición más abierta es también la más reciente; aparece en el libro de Angus Fletcher, Allegory, verdadera enciclopedia de la alegoría: “Dicho en términos sencillos, la alegoría expresa una cosa y significa otra”, dice Fletcher al comienzo de su libro. En realidad, como se sabe, todas las definiciones son arbitrarias; pero esta no es demasiado atractiva: por su nivel de generalidad, transforma la alegoría en una suerte de cajón de sastre, en una súper figura.
En el otro extremo, encontramos una acepción del término, igualmente moderna, mucho más restrictiva y que podría resumirse de la siguiente manera: la alegoría es una proposición de doble sentido, pero cuyo sentido propio (o literal) se ha borrado por completo. Tal el caso de los proverbios. Así, por ejemplo, en “Tanto va el cántaro al agua que al final se rompe”, nadie, o casi nadie, piensa, al oír estas palabras, en un cántaro, el agua, la acción de romper; en cambio, se capta de inmediato el sentido alegórico: es peligroso correr demasiados riesgos innecesarios, etc. Así entendida, la alegoría fue a menudo estigmatizada por los autores modernos como contraria a la literalidad.
La idea que en la antigüedad se tenía de la alegoría nos permitirá avanzar un poco más. Quintiliano escribe que: “Una metáfora continua se desarrolla en alegoría”. En otras palabras, una metáfora aislada no indica más que una manera figurada de hablar; pero si la metáfora es continua, ininterrumpida, revela la intención cierta de hablar también de algo más que del objeto primero del enunciado. Esta definición es valiosa porque es formal: indica el medio por el cual es posible identificar la alegoría. Si, por ejemplo, se habla del Estado como de una nave, y luego del jefe de ese estado llamándolo capitán, podemos decir que la imaginería marítima ofrece una alegoría del estado.
Fontanier, el último de los grandes retóricos franceses, escribe: “La alegoría consiste en una proposición de doble sentido, de sentido literal y sentido espiritual al mismo tiempo”, y lo ilustra con el ejemplo siguiente:

J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arène, Dans un pré plein de fleurs lentement se promène, Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux, Roule plein de gravier sur un terrain fangeux.1

Estos cuatro alejandrinos podrían ser tomados por poesía ingenua, de dudosa calidad, si no se supiera que estos versos pertenecen al Arte poética de Boileau; Boileau no intenta, por cierto, la descripción de un arroyo, sino la de dos estilos, como por otra parte Fontanier no deja de explicarlo: “Boileau quiere dejar entender que un estilo florido y cuidado es preferible a un estilo impetuoso, desigual y sin reglas”. Para comprenderlo, no es por cierto necesario el comentario de Fontanier; el simple hecho de que el cuarteto se encuentre en el Arte poética es suficiente: las palabras habrán de

ser tomadas en sentido alegórico.
Recapitulemos. En primer lugar, la alegoría implica la existencia de por lo menos dos sentidos para las mismas palabras; se nos dice a veces que el sentido primero debe desaparecer, y otras que ambos deben estar juntos. En segundo lugar, este doble sentido está indicado en la obra de manera explícita: no depende de la interpretación (arbitraria o no) de un lector cualquiera.
A partir de estas dos conclusiones, volvamos a lo fantástico. Si lo que leemos describe un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario tomar las palabras no en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay cabida para lo fantástico. Existe, pues, una gama de subgéneros literarios entre lo fantástico (que pertenece a ese tipo de textos que deben ser leídos en sentido literal) y la alegoría, que sólo conserva el sentido segundo, alegórico. Esta gama habrá de constituirse en función de dos factores: el carácter explícito de la indicación, y la desaparición del sentido primero. Algunos ejemplos nos permitirán hacer más concreto este análisis.
La fábula es el género que más se acerca a la alegoría pura, en la que el sentido primero de las palabras tiende a borrarse por completo. Los cuentos de hadas, que contienen generalmente elementos sobrenaturales, se aproximan a veces a las fábulas; tal el caso de los cuentos de Perrault. En ellos, el sentido alegórico está explicitado en grado sumo: lo encontramos resumido bajo la forma de unos pocos versos, al final de cada cuento. Tomemos, por ejemplo, Enrique el del copete. Es la historia de un príncipe, inteligente pero muy feo, que tiene el poder de volver tan inteligentes como él a cuantos él desee; una princesa, muy hermosa pero tonta, recibió un don semejante en lo que a la belleza se refiere. El príncipe vuelve inteligente a la princesa; un año más tarde, después de muchas vacilaciones, la princesa otorga belleza al príncipe. Se trata en este caso de elementos sobrenaturales, pero dentro mismo del cuento, Perrault nos sugiere que las palabras deben ser tomadas en sentido alegórico: “En cuanto la princesa pronunció estas palabras, Enrique apareció ante sus ojos como el hombre más hermoso, mejor parecido y más amable que jamás hubiese visto. Aseguran algunos que lo que produjo esta metamorfosis no fueron los encantos del hada sino tan solo el amor. Dicen que la princesa, luego de haber reflexionado sobre la perseverancia de su enamorado, su discreción y todas las buenas cualidades de su espíritu, dejó de ver la deformidad de su cuerpo y la fealdad de su rostro: su joroba no le pareció más que el gesto del hombre que arquea la espalda y, si hasta ese entonces lo había visto renquear horriblemente, no le encontró, ahora, más que un cierto aire inclinado que la encantaba. Dicen también que sus ojos, que eran bizcos, le parecieron aún más brillantes; que su desviación no fue para ella más que la señal de un violento rapto de amor, y que, por fin, su gran nariz colorada tuvo para ella un aire marcial y heroico”. Para no dejar lugar a dudas, Perrault agrega al final una “moraleja”:

Ce que l'on voit dans cet écrit Est moins un conte en l'air que la verité même. Tout est beau dans ce que l'on aime; Tout ce que l'on aime a de l'esprit. 2

Es evidente que después de estas indicaciones no queda ningún elemento sobrenatural:

cada uno de nosotros recibió el mismo poder de metamorfosis en el cual las hadas no tienen nada que ver. En los otros cuentos de Perrault la alegoría es tan evidente como en este. Por otra parte, el mismo autor era perfectamente consciente de ello, y en los prefacios a sus colecciones se refiere ante todo al problema del sentido alegórico, que considera esencial ("la moral, asunto principal en todo tipo de fábulas..."). Hay que agregar que el lector (esta vez real y no implícito) tiene todo el derecho de no tener en cuenta el sentido alegórico indicado por el autor, y de leer el texto descubriendo en él un sentido muy distinto. Es lo que se produce en la actualidad con Perrault: el lector contemporáneo está más impactado por un simbolismo sexual que por la moral defendida por el autor.

Tomado de: Introducción a la literatura fantástica, Tzvetan Todorov. Editorial Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972. Traducción: Silvia Delpy La poesía y la alegoría (fragmento) Tzvetan Todorov (Sofía, 1939)

1_Prefiero el arroyo que sobre blanda arena/ en un prado florido lentamente pasea,/ al torrente impetuoso que, con curso violento,/ corre, lleno de piedras, sobre un terreno fangoso.

2_Lo que se ve en este texto/ no es tanto un cuento como la verdad misma./ Todo es belleza en lo que se ama;/ todo lo que se ama es inteligente.

CONCEPTOS DE LITERATURA MODERNA – JAIME REST.

Alegoría

"Etimológicamente la palabra alegoría significa "decir algo de otro modo"; es, por consiguiente, un tipo de enunciado tropológico que se halla emparentado con la *metáfora.* El término ha sido aplicado habitualmente a un tipo de *narración didáctica* en la que los hechos y personajes encarnan ciertas nociones de índole abstracta, generalmente preceptos sobre la conducta o enseñanzas morales".

(...) Alegorías famosas. Dante y su "Divina Comedia". ....más popular todavía.....las parábolas en las escrituras. Historia del Buen Samaritano, referida al evangelio según San Lucas -X, 30-37(...)

Jaime Rest en Conceptos de Literatura Moderna. Ceal, Bs. As. 1991.

Más sobre Alegorías de la "denuncia social":

Costumbrismo

Tal vez resulte lícito considerar el costumbrismo como una forma atenuada del realismo imperante en la narrativa del período romántico. Atenuada tanto por el tamaño habitual de las composiciones, que solían consistir en textos comparativamente breves (cuentos o ensayos), cuanto por la índole circunscripta del análisis y de la crítica con que se encaraba la descripción de tipos y situaciones características. (...) el costumbrismo ejerció alguna influencia en la producción de la América Hispana; su gravitación se reconoce en *El Matadero, de Esteban Echeverría*, en algunos textos que Alberdi firmó con el seudónimo de "Figarillo",

en las T*radiciones Peruanas* de Ricardo Palma y en ciertos aspectos de la narrativa llamada "Indigenista".

Jaime Rest en Conceptos de Literatura Moderna. pág. 31/32 Ceal, Bs. As. 1991.

Ironía

"En su forma más simple, la ironía consiste en un uso figurativo del lenguaje en el que un determinado vocablo se emplea con la intención de sugerir el significado opuesto al enunciado; por ejemplo, subrayar la avaricia de una actitud con el comentario ¡cuánta generosidad! (...) "

"La ironía era un efecto característico de la tragedia griega, cuyas anécdotas míticas eran vastamente conocidas por los espectadores e intérpretes, pese a lo cual los personajes eran presentados en la ficción escénica como si ignoraran las consecuencias funestas de sus actos. (...)"

"La ironía romántica, por la que sintieron especial predilección los escritores alemanes de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, consiste en exponer en la obra literaria determinadas actitudes que simultáneamente el autor, en forma explícita o implícita, va denunciando como erróneas; por ejemplo, encarnar en un personaje grandes ideales que las acotaciones y comentarios introducidos en el texto muestran inapropiados para afrontar situaciones reales.
La ironía suele ser vinculada a la paradoja y también al uso artístico del ingenio y del conceptismo, en la medida en que exhibe las incoherencias de la realidad o propone el empleo de un lenguaje que parece entrañar contradicciones con una parte o la totalidad del texto en que se lo inserta."

Jaime Rest en Conceptos de Literatura Moderna. pag. 79/80, Ceal, Bs. As. 1991.

Humor

(...) A partir del siglo XVIII el término "humor" pasó a designar la vis cómica o disposición espontáneamente jocunda, por contraste con las actitudes corrosivas e irónicas que revelan una intención deliberadamente burlona y agresiva. Por consiguiente, la palabra *humorismo* designó la tesitura artística en la que prevalece un impulso hacia el regocijo originado en la evocación o descripción de las situaciones que mueven a risa (...)"
(...) la comicidad admite múltiples variedades, algunas de ellas cargadas de una trágica ironía o de esa fuerza y corrosiva feroz que los surrealistas exaltaban en el *humor negro*; al respecto, el crítico Wolfgang Kaiser, especialista en la materia, reconoce que el grotesco alcanza efectos cómicos devastadores al ridiculizar lo deforme y exagerado, al punto de que logra incorporar en su seno revelaciones tan pavorosas e inquietantes como para aniquilar la risa. "

Jaime Rest en Conceptos de Literatura Moderna., pág. 74/75, Ceal, Bs. As. 1991.

POLIFONÍA

Texto de Elvira Arnoux para el CBC de la UBA, 1986.

El término **polifonía** recubre las variadas formas que adopta la interacción de voces dentro de una secuencia discursiva o de un enunciado. La situación de diálogo que toda producción verbal supone, su orientación hacia el otro, aparece siempre con mayor o menor grado de explicitación en el tejido textual. Pero también en éste, y de múltiples maneras, está presente lo ya dicho, los otros textos, así como las diversas voces sociales

con sus peculiares registros.

.1.1.

Ruptura de la isotopía estilística.

La isotopía estilística, es decir la pertenencia de un discurso o una lengua, a un lecto, a un determinado estilo o género, es a menudo quebrada por la irrupción de fragmentos que remiten a variedades distintas. Su presencia en un mismo espacio textual genera por contraste diversos efectos de sentido y pone de manifiesto los juicios de valor asociados a las variedades en juego. Al referirse al contacto entre dos lenguas en un texto literario, Bajtín señala que éste subraya y objetiva precisamente el aspecto **concepción del mundo** de una y otra lengua, su forma interna, el sistema axiológico que le es propio. En***West Indies Ltd***., por ejemplo, del poeta Nicolás Guillén, la presencia de términos en inglés reactiva las connotaciones asociadas a las dos lenguas:

Aquí están los que piden ***Bread and butter***
y ***coffee and milk.***
Aquí está lo mejor de Porte-au-Prince,
lo más puro de Kingston,
la ***high life*** *de La Habana...*
Pero aquí están también los que reman en lágrimas,
galeotes dramáticos, galeotes dramáticos...

Los efectos específicos de estas rupturas, cuyas marcas pueden ser rasgos fónicos, prosódicos, gráficos, sintácticos o léxicos, dependerán del funcionamiento global del texto considerado, del entorno verbal en el que aparecen. En algunos textos narrativos apuntará a caracterizar el personaje; en otros, una situación; en algunos discursos argumentativos, funcionará como símbolo de prestigio o como índice de una pertenencia cultural. Pero siempre el contraste patentizará a partir del juego connotativo que se instaurará, la aprehensión ideológica de una u otra lengua o variedad.

En muchos casos la ruptura de la isotopía estilística se debe a la presencia de unidades que remiten a distintos estados de lengua, a sincronías diferentes (presencia de arcaísmos, por ejemplo). En otros casos, estos desajustes evocan no la comunidad lingüística como totalidad, sino grupos diferenciados geográficamente (dialectos), socialmente (sociolectos), por edad (cronolectos), o según su actividad, profesión o pertenencia política. Es importante señalar que la **norma** textual no coincide necesariamente con la norma social. En el tango ***Cambalache***, por ejemplo, la ruptura de la homogeneidad discursiva la producen términos como **problemático** y **febril**:

Siglo Veinte, cambalache ***problemático*** *y* ***febril:***
el que no llora no mama, y el que no afana es un gil.
Dale nomás; dale, que va...

También el contraste puede darse entre registros situacionales diferentes (lo coloquial en un texto formal, rasgos de la oralidad en la escritura) o entre distintos tipos de discurso. En el siguiente fragmento del ***Libro de Manuel*** de Julio Cortázar, la isotopía, sostenida por las alusiones a las letras de tango, es quebrada por la presencia de una canción infantil:

...copetín del recuerdo, mezcla rara de Museta y de Mimí
salud Delfino, camarada de infancia
ser argentino en un suburbio de París
Caracol col col saca los cuernos al sol.

La presencia de géneros intercalados alcanza su máxima expresión en la novela, que es -como señala Bajtín- **un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal.** Esta

integra, estilizándolos o en forma de parodia, tanto géneros primarios **corrientes** (diálogos, relatos orales, cartas, diarios íntimos) como literarios o extraliterarios (textos filosóficos, descripciones etnográficas, discursos morales, fragmentos periodísticos). En algunos textos, como el de Cortázar, al que nos hemos referido, la integración de otros tipos de discursos se realizan conservando la materialidad que les es propia: las crónicas y comentarios periodísticos aparecen en forma de **recortes** con lo que se refuerza el valor documental que el narrador les adjudica.

.1.2.

Intertextualidad

Con el nombre de **intertextualidad** se designa, en sentido restringido, la relación que se establece entre dos textos (que pueden o no ser isótopos estilísticamente) a partir de la inclusión de uno en otro en forma de cita o de alusión. Este juego intertextual apela, particularmente en sus formas menos explícitas, a la competencia cultural e ideológica de los receptores. Su decodificación es más fácil cuanto más **estereotipado** y **universal** es el enunciado aludido o citado. Así muchos textos contemporáneos integran mensajes publicitarios o consignas políticas difundidos por los medios de comunicación de masas. ***Cambalache 1982***, por ejemplo, de Osvaldo Rossler, se va armando a partir de los títulos de programas televisivos y de los **slogans** más comunes en la Argentina de la guerra de las Malvinas:

Argentina en video, en caos, en salsa.
Se perdió una batalla, no la guerra.
Pero eso sí, con muchos asesores,
con mundial campeonato por el medio
con 60 minutos de noticias
con ***Argentinos a vencer*** *en coro...*

En los casos en los que la alusión remite a universos culturales más restringidos, la **recuperación** del enunciado puede plantear dificultades, e incluso se puede llegar a no percibir la alusión como tal. El diálogo intertextual que propone el título del cuento de García Márquez ***Muerte constante más allá del amor*** al evocar, permutando sus términos, el soneto de Quevedo, sólo puede ser percibido por un lector más o menos informado acerca de la literatura española. En algunas obras estas dificultades se resuelven con la aparición, en forma de cita, del enunciado aludido en otro momento del texto. Así en el mismo cuento de García Márquez el protagonista pronuncia un discurso electoral (*Estamos aquí para derrotar a la naturaleza. Ya no seremos más los expósitos de la patria...*) por oposición a una sentencia fatalista del libro cuarto de los recuerdos de Marco Aurelio. Y la sentencia aludida aparece en la parte final del cuento: *Recuerda que seas tú u otro cualquiera, estaréis muerto dentro de un tiempo muy breve y que poco después no quedará de vosotros ni siquiera el nombre.*

.1.3.

Enunciados referidos

.1.3.1.

Discurso directo e indirecto

Las gramáticas reconocen dos modelos morfosintácticos de **inclusión** de un discurso en otro: **directo** e **indirecto**. En el primer caso la frontera entre el discurso citado y el citante, es nítida; en los textos escritos está marcada a menudo por los dos puntos, comillas o guiones, y en los enunciados orales, por rasgos suprasegmentales como juntura o tono; el discurso citado conserva además las marcas de la enunciación. En el segundo caso el **discurso citado** pierde su autonomía, se subordina sintácticamente al discurso citante, y éste borra sistemáticamente las huellas de la otra enunciación; esto se manifiesta en particular por los cambios de embragues y tiempos verbales, la neutralización de los giros expresivos que remiten directamente al locutor del discurso citado, la normalización de las oraciones, el **relleno** de las elipsis y la unificación de las

repeticiones.

El **discurso directo** (D.D.) produce un efecto de fidelidad al original, la ilusión de **reproducir** el discurso del otro. El ***Esbozo de la Nueva Gramática de la Lengua Española*** de la Real Academia lo expresa al decir: *Llámase directo al estilo cuando el que habla o escribe* ***reproduce textualmente*** *las palabras con que se ha expresado el autor de ellas.* Este enfoque deja de lado no sólo la importancia del entorno verbal y de la nueva situación de enunciación en la que el discurso citado se inscribe sino también las limitaciones de la memoria en los discursos orales. Pero es indudable que el D.D. da la impresión de constituir un documento veraz, un fragmento verbal auténtico. De allí que sea explotado tanto por el periodismo como, en la conversación cotidiana, por aquellos hablantes que quieren presentar los hechos **tal cual** reduciendo su intervención al máximo para dar la impresión de **objetividad**.

El **discurso indirecto** (D.I.), en la medida en que no conserva la materialidad del enunciado, supone una interpretación del discurso del otro, una versión del mismo, y da lugar a síntesis o despliegues según los casos. Al hacerse cargo del discurso citado, al integrarlo al suyo, el hablante se muestra, poniendo de manifiesto sus posiciones ideológicas o afectivas. Por eso es siempre interesante comparar las distintas formas de referir en estilo indirecto un mismo enunciado.

D.D. y D.I. constituyen dos **estrategias discursivas** distintas con sus exigencias propias. Los hablantes prefieren una u otra por razones psicológicas o restricciones temáticas o situacionales. Cuando Guillermo Patricio Kelly narra su secuestro a un periodista del diario ***Tiempo Argentino*** refiere de esta manera lo que le habían dicho sus secuestradores: *¡Qué pescado gordo es usted! ; ¿sabe el bolonqui que hay en el mundo entero con esto?* Más adelante, en el mismo texto recuerda el episodio en estos términos: *Presté atención cuando me dijo que había un revuelto mundial por mi asunto, y que no se imaginaban que yo era un pez tan gordo.* Las **modalidades de enunciación exclamativa e interrogativa** del D.D. desaparecen en el D.I., que sólo posee la **modalidad del discurso citante**, en este caso **declarativa**. La exclamación es interpretada como *No se imaginaban que...* ; *Qué pescado gordo es usted* se transforma en *que yo era un pescado tan gordo*, donde a los cambios de **pronombre personal** y **tiempo verbal**, y al reemplazo de *que* por *tan*, al alterarse el orden de las palabras por el cambio de modalidad, se agrega la sustitución de *pescado* por *pez*. Este último parece ser para el locutor el término no marcado estilísticamente, o tal vez, en la medida en que el **sujeto del discurso citado** coincide con el **sujeto de enunciación del discurso citante**, el término connotado axiológicamente en forma más positiva que *pescado*. Manifestación de un proceso similar es el cambio de *bolonqui* por *revuelo*. En la sustitución de *esto* por *mi asunto*, parecen haber intervenido otras razones: al cambiar la situación de enunciación, el demostrativo *esto* resultaría insuficiente, además el locutor quiere señalar que la importancia acordada al hecho se debe a que él era el afectado.

.1.3.2.

El entorno verbal: los verbos introductores

Si bien la actividad interpretativa a la cual da lugar la transposición de un enunciado resulta más evidente en el discurso indirecto, no está en absoluto ausente en el discurso directo. Tanto en un caso como en otro se retoma un enunciado producido en otra situación comunicativa, para finalidades distintas, se los recorta y se lo inserta en un texto que despliega sus propias redes semánticas. Como ya lo señalaba Voloshinov en ***El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*** (1930) *el discurso referido es discurso dentro del discurso, enunciado dentro del enunciado, y al mismo tiempo discurso acerca del discurso y enunciado acerca del enunciado*. Este trabajo del discurso citante sobre el citado, su recepción activa de las palabras del otro, las marcas de su distancia o las formas de su adhesión, se muestran particularmente en el entorno verbal en el que el enunciado se ubica. De allí la importancia de las fórmulas introductorias, de los verbos de decir que lo anuncian y sus modificadores. La distancia que el locutor establece respecto del enunciado referido es, por cierto, mayor cuando dice *X se atreve a afirmar que* que

cuando simplemente señala *Según X*. También la adhesión es más fuerte en *Respondió lúcidamente que...* que en *Dijo que...*

Los verbos, que remiten al dominio semántico del habla, no sólo introducen el enunciado referido sino que también orientan respecto de cómo deben ser entendidas las palabras del otro. Aportan así informaciones diversas: pueden explicitar la fuerza ilocutoria (*aconsejó que no se dejaran provocar*). Presuponer la verdad o falsedad de lo que el discurso citado afirma (*reveló que el ministro había renunciado*), especificar el modo de realización fónica del enunciado (*gritó que estaba harto*), caracterizarlo a partir de una tipología de los discursos (*lo que pasa -argumentó-...*), situarlo dentro de una cronología discursiva (*eso dependerá -replicó- de las posibilidades...*). Respecto del discurso directo pueden ubicarse en distintas posiciones: inicial (*Dijo: Es necesario superar la discusión estéril*), intercalado (*Los argentinos -señaló- vamos a estar a la altura de las circunstancias*), o pospuesto (*Tenemos que ser protagonistas, recalcó*). Estas posibilidades de articulación entre el discurso citante y el citado, no dejan de tener incidencia semántica ya que implican modalidades de mensaje distintas.

.1.3.3.

Los límites: las comillas

Las comillas constituyen una de las marcas más habituales para señalar, en los textos escritos, una secuencia directamente referida. En el discurso directo no regido, es decir en aquel en el que no hay verbo introductor, funciona como único límite entre las dos voces: *Pasaron unos cinco antes de que aparecieran. "Vaya una comitiva". Venían su hijo mayor y su hijo menor. (Guillermo Cabrera Infante,* ***Así en la paz como en la guerra****).* En los enunciados referidos indirectamente las comillas permiten mantener y realzar los rasgos verbales propios del enunciador del discurso citado. Voloshinov habla en este caso de modificación analítica de la textura: *Las palabras y locuciones que se incorporan caracterizan la fisonomía subjetiva y estilística del mensaje considerado como expresión.*

En algunos casos en los que se resumen los enunciados de otro se integran fragmentos **textuales** que refuerzan el efecto de fidelidad al original. Es lo común en algunos discursos periodísticos que sintetizan discursos o respuestas a entrevistas: *El presidente instó a un "esfuerzo" como única forma de "salir rápidamente de la crisis".*

Las rupturas de isotopía estilística como, por ejemplo, la introducción de términos técnicos o pertenecientes a otras lenguas o a otros subsistemas, pueden ser marcadas por las comillas. Su presencia dependerá de cómo sea percibido por el sujeto de enunciación (¿Es para él, un cuerpo extraño?) y de la estrategia discursiva en la que se inscriba. En los textos de Roberto Arlt, por ejemplo, el uso bastante arbitrario de este recurso gráfico permite en un mismo gesto la aceptación y violación de la norma: *En cuanto te "retobabas" te fajaban; El otro cayó seco y Arévalo rajó, fue a esconderse en la casa de mi hermana que era planchadora, pero al otro día lo "cacharon".* Las comillas pueden también señalar las reservas del hablante respecto de un término que considera aproximativo, discutible, pero que utiliza a falta de otro mejor: *Estas 'citas' no explícitas...*

Pero las comillas sirven también para que el sujeto de enunciación establezca distancias respecto de un término o sintagma que remite a una instancia enunciativa con la cual no se identifica, o porque forma parte de los estereotipos culturales no compartidos (*No debemos olvidar "las bondades del estilo de vida británico" durante sus cien años de dominación en la India)* o porque pertenece a otro grupo político o ideológico. En un artículo de *Descartes* (Juan Domingo Perón) en el diario ***Democracia*** las comillas señalan los términos desvalorizadores del discurso adjudicado al adversario: *El pacto político regional sucumbió abatido por los trabajos subterráneos del imperialismo empeñado en dividir e impedir toda unión propiciada o realizada por los "nativos" de estos países "poco desarrollados", que anhela gobernar y anexar pero como factorías de "negros y mestizos".*

.1.3.4.

Los límites inciertos: contaminación de voces

Con los nombres de **conjunción discursiva** o **hibridación** se designan las distintas formas que adopta la **contaminación** de voces dentro de una secuencia discursiva. La ausencia de signos gráficos o de las marcas de subordinación habituales permite un contacto fluido entre el discurso citado y el citante, llegando incluso a integrarlos dentro de un mismo enunciado. El caso más extremo es el **discurso indirecto libre,** que se define por la imposibilidad de reconocer una fuente enunciativa única ya que, y éste es un rasgo específico, narrador y personaje hablan a un mismo tiempo: *Así era la ley. Rosendo Maqui despreciaba la ley. ¿Cuál era la que favorecía al indio? La instrucción primaria no se cumplía. ¿Dónde estaba la escuela de la comunidad de Rumi?... ¡Vaya, no quería pensar en eso porque le quemaba la sangre!* (Ciro Alegría, ***El mundo es ancho y ajeno***). Este discurso a dos que en general conserva los rasgos expresivos del discurso citado y los tiempos y personas del citante, fusiona en una sola construcción lingüística actos de habla con distinta orientación.
Así como segmentos del discurso del otro pueden aparecer con sus acentos propios diseminados en el discurso del narrador, así también pueden irrumpir enunciados enteros en discurso directo no regido, sin comillas que separen los dos registros: *Aquel pobre diablo que yacía bien muerto era el sacristán de la iglesia. Pero ¡tonto!... la culpa ha sido suya... ¿Pues a quién se le ocurre, señor, vestir pantalón, chaqueta y gorrita?* (Mariano Azuela, ***Los de abajo***).
Pero también el discurso citante puede penetrar en el citado bajo la forma de una construcción incidental. La presencia de un verbo de decir intercalado permite al discurso indirecto, por ejemplo, articularse sin subordinación sintáctica previa pero al mismo tiempo no perder su carácter de referido: ...*su suegro le daba lecciones esquemáticas. Los liberales, le decía, eran masones, gente de mala índole, partidaria de ahorcar a los curas... Los conservadores, en cambio, que habían recibido el poder directamente de Dios, propugnaban por la estabilidad del orden público y la moral familiar.* (Gabriel García Márquez, ***Cien años de soledad***)

.1.4.

La dimensión dialógica del discurso argumentativo.

.1.4.1.

La **argumentación** supone, más allá del encadenamiento lógico propio de todo razonamiento, un alocutario al cual se busca convencer, en el cual se trata de provocar una adhesión a las tesis presentadas o de impulsarlo a una determinada acción. Las preguntas, objeciones, críticas, formuladas explícitamente o supuestas por el locutor, las evidencias compartidas van a determinar la articulación de sus partes y su ritmo. Voloshinov señala que incluso *detrás del recurso de dividir el texto en unidades llamadas párrafos se encuentra la orientación hacia el oyente o el lector, el cálculo de sus posibles reacciones.* En los textos didácticos o en las clases la exposición se organiza como respuestas a preguntas que en muchos casos aparecen formuladas por un enunciador que se identifica con el alocutario. En otros discursos se teatraliza la recepción ya que aparecen presentadas otras voces que señalan contradicciones o manifiestan sus reservas respecto del discurso del locutor: *¡Mitologías! Acaso, pero hay que mitologizar respecto a la otra vida como en tiempos de Platón... ¡Y sin embargo! Sin embargo sí, hay que anhelar la vida eterna por absurda que nos parezca...* (Miguel de Unamuno, ***Del sentimiento trágico de la vida***).

.1.4.2.

También el llamado **discurso interior** adopta la **forma** de un diálogo. Bachtin, en ***Estructura del enunciado***, al referirse a esa segunda voz que aparece señala que puede desempeñar distintos papeles. En general el de representante típico del grupo social al cual el individuo pertenece: el conflicto entre las dos voces es el que éste vive al enfrentarse con su propia norma. En algunos casos las dos voces tienen el mismo estatus; el conflicto, no resuelto todavía por la historia, entre dos clases sociales se manifiesta en el discurso interior por una polémica en la que no hay voz dominante.

Finalmente, cuando esa voz no ocupa ninguna posición estable, cuando se manifiesta en una serie incoherente de reacciones determinadas por las circunstancias del momento *se asiste entonces a una escisión de naturaleza ideológica de la individualidad con su medio social.*

En muchos de los **textos argumentativos** que reflejan el discurso interior, la segunda voz, la de la conciencia, delimita el lugar del lector, instala a éste en el seno mismo de la norma y lo lleva a través de deslizamientos sucesivos a aceptar las tesis propuestas. Dentro de las estrategias de persuasión es tal vez una de las más eficaces ya que utiliza la retórica de lo cotidiano. En un texto de Unamuno, ***Sobre la europeización de España*** (***Ensayos***, Y), el paso de lo íntimo del cuestionamiento a lo impersonal de la norma se muestra particularmente en el cambio de las personas gramaticales (de la primera a la segunda del singular, luego el **nosotros** inclusivo y finalmente el **se** impersonal): *…y me pregunto a solas con mi conciencia ¿soy europeo?, ¿soy moderno? Y mi conciencia me responde: no, no eres europeo, eso que se llama ser europeo; no, no eres moderno, eso que se llama ser moderno. Y vuelvo a preguntarme: ¿y eso de no sentirte ni europeo ni moderno arranca acaso de ser tú español? ¿Somos los españoles en el fondo irreductibles a la europeización y a la modernización?... si así fuera ¿habríamos de acongojarnos por ello? ¿Es que no se puede vivir y morir, sobre todo morir bien fuera de esa dichosa cultura?*

.1.4.3.

La presencia del otro es particularmente evidente en las formas más públicas del **discurso político** como la **arenga**, la **proclama** o el **discurso electoral**. El alocutario aparece designado de una determinada manera y este apelativo lo constituye en sujeto de la interacción verbal que el discurso postula.

En la **proclama** al Ejército del Norte, por ejemplo, San Martín al llamar a sus soldados *Hijos valientes de la Patria* y *Vencedores en Tupiza, Piedras, Tucumán y Salta* les ofrece una imagen positiva donde puedan reconocerse y fijarse.

Pero es tal vez en las **interrogaciones** y **negaciones** donde el diálogo con el otro aparece con mayor claridad. En su **manifiesto** de 1810, Miguel Hidalgo se expresa en estos términos: *¿Creéis que al atravesar (los gachupines) inmensos mares, exponerse al hambre, a la desnudez, a los peligros de la vida inseparables de la navegación, lo han emprendido por venir a haceros felices? Os engañáis, americanos... El móvil de todas estas fatigas no es sino su sórdida avaricia.* La pregunta inicial pone en escena una supuesta afirmación de los interlocutores, muestra el asombro del locutor frente a semejante opinión y anticipa la respuesta negativa que introduce *Os engañáis*. El juego dialógico se completa en la última oración del fragmento, donde el locutor niega todas las otras interpretaciones posibles y afirma la suya como única respuesta válida *(... no es sino...*).

También la **afirmación explícita** funciona como **operador polifónico**. Así en el discurso de Primo de Rivera al fundarse la Falange española (*Yo quisiera que este micrófono que tengo delante llevara mi voz hasta los últimos rincones de los hogares obreros para decirles: sí, nosotros llevamos corbatas; sí, de nosotros podéis decir que somos señoritos. Pero traemos el espíritu de lucha por aquello que no nos interesa como señoritos...*) el peso argumentativo lo soporta *pero* y el juego dialógico a *sí,* que precede a los enunciados afirmativos. En la primera ocurrencia, el *sí* funciona como la marca de una operación que retoma un enunciado previo y lo muestra. En la segunda la operación se despliega a través de las formas propias del estilo indirecto: *podéis decir que somos...*

En muchos casos el orador retoma las palabras efectivamente pronunciadas por el público y las integra a su propio discurso: *Vamos a hacer el país que nos merecemos y lo vamos a poder hacer no por obra y gracia de gobernantes iluminados sino por esto que esta plaza está cantando, porque el pueblo unido jamás será vencido* (Raúl Alfonsín, 10 de diciembre de 1983).

.1.4.4.

Las citas

El **discurso argumentativo** no sólo presenta las huellas del diálogo con el otro y consigo

mismo sino que también muestra el trabajo con los otros textos. Los fragmentos que se insertan pueden cumplir diversas funciones. Las **citas epígrafes** señalan la pertenencia a un determinado universo discursivo o las grandes orientaciones del texto. Así, si un trabajo de lingüística comienza con esta frase de Nietzsche *Temo que no nos desembaracemos nunca de Dios, ya que seguimos creyendo en la gramática*, posiblemente el lector tendrá tendencia a esperar un cuestionamiento de las líneas institucionalmente aceptadas de la disciplina. En algunos casos la cita tiene como función primera antificar el texto: Raúl Alfonsín terminaba sus discursos electorales confundiendo su voz con la de los constituyentes de 1853 al introducir fragmentos del Preámbulo de la Constitución. Otras **citas**, reconocidas como **evidencias** en una cultura y que por lo tanto están al alcance de todos, permiten establecer acuerdos fáciles que estimulen adhesiones futuras: *Recordando aquello de 'por sus frutos los conoceréis' no es difícil admitir que...* En ciertos casos las **citas** funcionan como **pruebas** dentro de un desarrollo argumentativo; cuando lo fundamental es la firma nos encontramos frente a las llamadas **citas de autoridad**: *La única forma de tratar que se remedien ciertos males ciudadanos es 'volver sobre ellos oportuna e inoportunamente', como dice San Pablo en sus Epístolas.*
En el discurso polémico, particularmente en sus variedades más violentas, la manipulación de las palabras del adversario puede adoptar diversas modalidades. Se puede así prolongar una cita para descalificarla: *'Llegaremos al año próximo con una economía consolidada'... si no nos morimos antes.* Se pueden introducir pequeñas reflexiones discordantes: *Repiten: 'Rosas como estanciero (lo que para algunos pequeños burgueses es imperdonable) no supo defender...* O se pueden utilizar también las palabras del otro en su contra, de allí el nombre de cita boomerang: *Quienes intentan la defensa de la figura del tirano no ignoran, porque ellos mismos lo han señalado, que 'la interpretación histórica se hace desde la actuación política presente'. ¿Qué puede entonces esperar la democracia de tales ideólogos?*
.1.5.
Transtextualidad
Gérard Genette, en ***Palimpsestes*** (Seuil, París, 1982), define la **transtextualidad**, o **trascendencia textual del texto**, como *todo aquello que lo relaciona, manifiesta o secretamente, con otros textos.*
Reconoce cinco tipos de relaciones transtextuales:
1.- **Intertextualidad**: relación de copresencia entre dos o más textos. Su forma más explícita y literal es la **cita**, pero también se incluyen en esta categoría el **plagio** (préstamo no declarado pero literal), y la **alusión** (cuando la comprensión plena de un enunciado supone la percepción de su relación con otro).
2.- **Paratextualidad**: relación que el texto en sí mantiene con su paratexto: **títulos**, **subtítulos**, **prólogos**, **epílogos**, **advertencias**, **notas**, **epígrafes**, **ilustraciones**, **faja**, etcétera. También pueden funcionar como paratexto los **pretextos**: **borradores**, **esquemas**, **proyectos del autor**.
3.- **Metatextualidad**: relación de **comentario** que une un texto a otro del cual habla y al cual incluso puede llegar a no citar. La **crítica** es la expresión más acabada de esta relación metatextual.
4.- **Hipertextualidad**: relación de un texto con otro anterior del cual deriva por **transformación** (el ***Ulises*** de Joyce respecto de ***La Odisea***) o por **imitación** (***La Eneida*** respecto de ***La Odisea***; el ***Guzmán de Alfarache*** respecto de ***El lazarillo de Tormes***).
La **transformación** que lleva de ***La Odisea*** al ***Ulises*** es **simple** o **directa**: consiste en transponer la acción al Dublín del siglo XX. La **imitación** es también una **transformación** pero más **compleja** e **indirecta**: Virgilio en ***La Eneida*** cuenta otra historia pero inspirándose en el tipo genérico (es decir, **formal** y **temático**) establecido por Homero. La **imitación** exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica (en este caso, épico) capaz de engendrar un número indefinido de realizaciones miméticas. Para **transformar** un texto puede bastar un gesto **simple** y **mecánico** (arrancar unas

hojas, transformación reductora); para **imitarlo** hay que adquirir un **dominio** al menos parcial de los rasgos que se ha decidido imitar.
La diferencia aparece con mayor claridad en ejemplos elementales:
Transformación:

Volverán las ilusas profesoras
de su saber los frutos a mostrar...

Imitación:

Jerónimo Luís Cabrera,
que aquesta ciudad fundades
que en necios es la primera,
entre todas las ciudades:
¿por qué non resucitades?
¿Por qué non la desfundades
e fundáis otra cualquiera,
Jerónimo Luís Cabrera?

(Estudiantes universitarios, Córdoba. 1918).

Genette considera sólo aquellos casos en los que la derivación de un texto a otro es a la vez masiva (B deriva en su totalidad de A) y declarada de una manera más o menos oficial. Propone así la siguiente clasificación general de las prácticas hipertextuales:

RÉGIMEN / **RELACIÓN**	*lúdico*	*satírico*	*serio*
transformación	parodia Tanto va el cántaro a la fuente que al fin se llena.	Travestimiento **Virgilio travestido**, de S. Carron.	Trasposición ***Vida de Don Quijote y Sancho***, *de Miguel de Unamuno.*
imitación	pastiche ***L' affaire Lemoine***, *de Marcel Proust.*	caricatura (charge) *A la manera de...*	continuación (falsificación o forgerie) tomo II de ***El ingenioso hidalgo don quijote***, *de Avellaneda.*

Parodia: *desvío* de un texto con transformación mínima. El ejemplo más simple es la deformación de los refranes: *Cuando la razón no está, los ratones bailan.*
Travestimiento: transformación estilística con **función degradante**, su forma ejemplar es la escritura en octosílabos y en estilo vulgar de un texto épico: escritura de ***La Eneida***, por ejemplo conservando su acción, es decir su contenido fundamental y su movimiento pero imponiéndole otro estilo. Uno de los blancos favoritos del travestimiento es la fábula.
Trasposición: esta **transformación seria** es la más importante de todas las prácticas hipertextuales. En ella la amplitud textual y la ambición estética y/o ideológica llevan a ocultar o hacer olvidar su carácter hipertextual (***Doctor Fausto*** de T. Mann, ***Ulises*** de Joyce).

Las formas más habituales de esta práctica son la **traducción** y el **resumen**.
Un caso interesante, en el marco de la literatura española, es el de ***Vida de don Quijote y Sancho*** de Miguel de Unamuno, en el cual el autor conserva las aventuras del héroe pero las interpreta a su manera pretendiendo mostrar las verdaderas razones y el verdadero sentido de las mismas:
"*Pero el generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, después de haber mirado a una y otra parte, como se ha dicho, volvió las espaldas y enseñó sus partes traseras a Don Quijote, y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula."*
¡Ah condenado Cide Hamete Benengeli o quienquiera que fuese el que escribió tal hazaña, y cuán menguadamente la entendiste!... No, no fue así, sino lo que en verdad pasó es que el león se espantó o se avergonzó más bien al ver la fiereza de nuestro caballero, pues Dios permite que las fieras sientan más al vivo que los hombres la presencia del poder incontrastable de la fe...
No, el león no podía ni debía burlarse de Don Quijote, pues no era hombre sino león, y las fieras naturales, como no tienen estragada la voluntad por pecado original alguno, jamás se burlan. Los animales son enteramente serios y enteramente sinceros, sin que en ellos quepa socarronería ni malicia.
Pastiche: imitación de un estilo, desprovista de **función satírica**. Una vez constituido el modelo de competencia, o idiolecto estilístico que se viene a imitar, el **pastiche** puede prolongarse indefinidamente.
Caricatura: pastiche satírico cuya forma canónica es *A la manera de...*
Continuación: **imitación seria** de una obra que tiende a prolongarla o a completarla. Por ejemplo, La ***Segunda Parte del Lazarillo de Tormes***, publicada un año después del auténtico Lazarillo y también anónima.
5.- **Arquitextualidad**: relación del texto con el conjunto de categorías generales a las que pertenece, como **tipos de discurso**, **modos de enunciación** o **géneros literarios**. A veces esta relación se manifiesta en una mención paratextual (*Ensayos*, *Poemas*, *La novela de dos centavos*), pero en general es implícita, sujeta a discusión y dependiente de las fluctuaciones históricas de la percepción genérica.