

FILOSOFÍA Y LITERATURA. DEL FORMALISMO A LA ONTOSEMÁNTICA Y LA ONTOPOÉTICA

PHILOSOPHY AND LITERATURE. FROM FORMALISM TO ONTOSEMANTICS AND ONTOPOETICS

Lourdes Otero León
Universidad de Valladolid

Resumen: A partir del formalismo, la oposición clásica entre filosofía y literatura pasa a ser sólo una cuestión de estilo o textual. El texto literario es aquel que se ajusta a las características formales de la denominada "literariedad". Repasaremos la definición de "poeticidad" o "literariedad" de los formalistas para darnos cuenta de cómo, ya en Mukarovsky, y más tarde en los últimos desarrollos postformalistas –las actuales teorías de la lectura (cercanas ya a la Hermenéutica)–, el formalismo deriva hacia lo que denominaremos una ontosemántica y finalmente hacia una ontopoética: el texto ficcional no copia la realidad sino que construye un mundo ficcional autorreferencial. El texto de ficción no apunta hacia otra realidad representada, sino que se autorrepresenta, no es una mala copia o falsa apariencia, sino una forma de desvelarnos parcelas de realidad que de otro modo no serían visibles. La filosofía pierde así la exclusividad del lenguaje de la verdad y la ficción pasa a ser algo más que el lenguaje de lo verosímil.

Palabras clave: formalismo, relaciones filosofía-literatura, ficción, literariedad, hermenéutica

Abstract: From Formalism, the classic opposition between philosophy and literature becomes just a matter of style or textual. The literary text is that one that conforms to the formal characteristics of the so-called "literariness". We will review the definition of "poeticity" or "literariness" of the Formalists to realize how, already in Mukarovsky, and later in the last

Post-formalist developments –the current theories of reading (close to Hermeneutics)– Formalism drifts into what I call ontosemantics and later into a ontopoetics: the fictional text does not copy reality, but builds a self-referential fictional world. The fiction text does not point to another reality represented, but it represents itself, it is not a bad copy or a false appearance, but a way to reveal areas of reality that otherwise would not be visible. Philosophy thus loses the exclusivity of the language of truth and fiction becomes something more than the language of plausibility.

Keywords: *Formalism, relationships philosophy-literature, fiction, literariness, Hermeneutics.*

1. INTRODUCCIÓN

La relación entre la filosofía y la literatura es una cuestión abierta para el estudio filosófico: ¿cuál es la demarcación entre ambos saberes?, ¿qué diferente sabiduría nos aportan los trágicos griegos y la filosofía de Sócrates o Platón?, ¿qué diferencia hay entre sus temas de estudio y los de los grandes dramaturgos y poetas? Podíamos decir que la diferenciación clásica entre filosofía y literatura apuntaba a la definición del lenguaje filosófico como el lenguaje de la verdad –el lenguaje que se correspondería con la cosa en sí–, mientras que el lenguaje literario se caracterizaría por buscar sólo lo aparente –lo verosímil–.

El formalismo y sus posteriores desarrollos estructuralistas y postestructuralistas¹ problematizan dicha oposición, filosofía *versus* literatura, porque dan prioridad al lenguaje en detrimento de la referencia, de modo que el lenguaje imita sólo al lenguaje. Por eso, en vez de referencialidad habría que hablar de autorreferencialidad del texto literario en estas escuelas de la Teoría de la Literatura. Para los formalistas, como veremos, no hay un código referencial-original, porque éste se recodifica dentro del código interno de la obra. De este modo el texto crea el contexto y el sistema que lo sustenta. El texto no está abierto al mundo, crea su propio mundo, se resiste a decir y a hacer así concesiones miméticas o referenciales², por ello no es una mala copia distorsionadora de la realidad. Desde esta perspectiva, como veremos, el texto literario y la filosofía podrían converger en su común desvelar parcelas del mundo que hasta el momento resultaban invisibles.

¹ Raman SELDEN, *Historia de la crítica literaria del siglo XX: Del formalismo al postestructuralismo*, Madrid, Akal, 2010.

² “Lo que pasa en el relato no es nada, desde el punto de vista referencial (real), literal; lo que sucede es el lenguaje a solas, la aventura del lenguaje, cuya llegada no cesa jamás de ser festejada” (Roland BARTHES, *L’aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 206).

El texto ficcional, desde el formalismo de Mukarovsky, crea un mundo autorreferencial aunque pleno de significado: es a esto a lo que denominamos aquí ontosemántica. Así, curiosamente, el formalismo termina convergiendo con algunas de las tesis de la hermenéutica. En concreto, la dialogía de Bajtin y la autorreferencialidad del texto en Barthes nos acercan, como veremos, al concepto de “ejecución” (*Vollzug*) de la hermenéutica gadameriana. En esta dirección y un paso más allá estaría lo que aquí denominamos ontopoética: nos referimos con este término a la creación literaria de mundos posibles que podrían transformar utópicamente el mundo en el que vivimos. Los valores y las normas del mundo ficcional “refiguran”³ el mundo a través de ese fenómeno al que la hermenéutica da tanto importancia: la lectura como ejecución o puesta en práctica del texto. Así la tesis de que la ficcionalidad (apariencia) se opone a la verdad de la filosofía se tambalea.

Con esta tesis recuperamos la razón poética de María Zambrano como conciencia afectiva y reflexiva que hace del relato de la propia vida, las confesiones, el género filosófico por excelencia. Esta filósofa andaluza remedia la oposición filosofía-literatura a la luz de la razón poética. En su línea, proponemos una ontopoética del discurso ficcional que promueve e impulsa, imaginaria y afectivamente, diferentes identidades y diferentes regiones en el ser. Creamos en el lenguaje y poéticamente nuestra identidad, también los mundos en los que ésta pudiera desenvolverse. En este sentido la filosofía y la literatura de ficción se vinculan más allá de sus diferencias, porque nos dan historias para imaginar y vivir nuestras vidas. Como diría P. Ricoeur, la literatura prefigura, configura y refigura el tiempo que narrativamente se hace humano⁴.

Así, como veremos, por ontosemántica entendemos ese proceso semiótico –estructural– en el que el formalismo, para resolver sus propias contradicciones, termina abriéndose al mundo y a la recepción, y con ontopoética nos referimos al proceso hermenéutico por el que gracias a la lectura podemos reconocernos y, por ende, plantearnos un nuevo mundo posible, abierto a la utopía del reconocimiento mutuo.

Para explicar ambos conceptos (ontosemántica y ontopoética) intentaremos, primero, definir la esencia de literatura como lo hicieran en su momento los formalistas, como la “literariedad” o “poeticidad” del texto que proviene de sus propias características. En segundo lugar, dicha autorreferencialidad del texto literario nos llevará a la noción de mundo ficcional de Mukarovsky y a su interpretación, en desarrollos posteriores, como mundo posible que alcanza y transforma nuestro mundo vital. En tercer lugar, para explicar cómo el texto comunica por negación las normas y valores del mundo de la vida

³ “El ver cómo [...] es el alma común a la metáfora y al relato. Metafórico se puede decir por igual de las ficciones narrativas, siempre que signifiquemos con ello sólo la acción de ver como [...], ejercida por las ficciones narrativas en el ámbito de la acción y la pasión efectivas” (Paul RICOEUR, *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, T.I, Madrid, Cristiandad, 1987, p. 48).

⁴ Nos referimos a la triple mimesis de Ricoeur, a la que aludiremos más adelante.

y cómo crea (ontosemánticamente) sus propias normas y nuevas zonas de visibilidad en el mundo vital, iremos de la narratología de Greimas a su interpretación por Tomás Albaladejo como una “teoría de los mundos posibles”. Como diría Derrida, esta macroestructura o estructura plural del texto está llena de “envíos y reenvíos en la lectura”, mediante los cuales nos hacemos visibles, nos representamos o mejor “estamos en representación”⁵. Finalmente, el concepto de onto-poética, como transformación refiguradora del propio *self* y de los mundos narrativos en los que realizar sus posibilidades, se definirá a la luz de la teoría de la mimesis refigurativa de Ricoeur y la teoría de la lectura como “ejecución” (*Vollzug*) en Gadamer.

2. EL TÉRMINO LITERATURA

El término literatura es muy reciente. Está ligado al siglo XVIII y al inicio de los nacionalismos, cuando se empieza a hablar de literatura nacional. Antes se hablaba de retórica y de poética, y en un sentido más amplio de gramática y de “*littera*”, las letras, que designaban el arte de saber leer y escribir en general. El “literato” era la persona capaz de crear y entender la escritura, el erudito en general, desde la época clásica hasta el siglo XV, cuando para este concepto se empieza a utilizar el término humanista.

En sentido clásico, la Retórica sería el arte de la elocuencia, desde los sofistas como Lisias, pasando por Platón y sobre todo en Aristóteles. La Poética, por su parte, ha venido siendo el arte de la composición literaria desde Aristóteles. La Gramática es el arte de leer y escribir con corrección, es decir, el saber propio del literato. Y, finalmente, por Didáctica se entendía la literatura ejemplar por los modelos del decir y del actuar de los personajes en estas obras, es decir, sería didáctica la literatura apta para enseñar.

A partir del s. XVIII el término literatura se aleja cada vez más de los términos anteriores y va adquiriendo nuevas significaciones. Se convierte en una manifestación artística independiente del saber moral y por tanto cada vez más ajena a la retórica o a la didáctica y, de este modo, cada vez más ajena a la verdad. Como sabemos, los valores estéticos y artísticos fueron adquiriendo autonomía con respecto a los valores morales y científicos. Por ejemplo Baumgarten, en 1735, en su obra *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, introduce el término estética como algo independiente de otros aspectos de la cultura. Poco después Kant, en la *Crítica del juicio*, 1790, pondrá los fundamentos para la existencia autónoma del arte y de la estética.

Estos hitos estéticos ponen la base para que se comience a estudiar en las universidades la literatura como una disciplina autónoma. Tales estudios estaban ligados, como hemos dicho, al espíritu nacionalista del romanticismo que se preocupaba del canon literario dentro de la historia de una determinada

⁵ Jacques DERRIDA, “Envío”, en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 78-79.

literatura nacional. Finalmente, el estudio de la literatura nacional en las universidades supuso el abandono de los estudios tradicionales de retórica y de poética⁶.

No obstante, la pregunta por la esencia de lo literario, de “la literariedad”, es aún más reciente. Se trata de un concepto ligado al formalismo y a su concepción del texto literario como una máquina, organismo o sistema en el que el lenguaje no remite a nada sino a sí mismo. La función poética, la literariedad del lenguaje, se logra no por el significado, sino como efecto del texto cerrado sobre sí mismo (máquina), como estructura orgánica (sincrónica) o en su evolución diacrónica (sistema). Así, el formalismo, en su evolución histórica hacia la semiótica y el estructuralismo de la escuela de Praga y, aún más allá, hacia el postestructuralismo francés, empieza a tener en cuenta la historia y la recepción. Podemos decir, por tanto, que “el formalismo ruso no es una escuela teórico-literaria en el sentido corriente del término. Se trata más bien de un momento peculiar en el desarrollo histórico de la poética eslava: una interrupción en las viejas prácticas de la disciplina y el comienzo de una era”⁷.

En este trabajo atenderemos a los diferentes desarrollos formalistas⁸ y postformalistas que podríamos clasificar, con R. Selden⁹, en teorías referidas al mensaje (formalismo ruso y estructuralismo de la escuela de Praga), poéticas de la indeterminación (Barthes en su fase inicial y Derrida) y teorías interpretativas orientadas al lector (Hermenéutica y Fenomenología). Las categorías de ontosemántica y ontopoética son nuestra propuesta para entender la continuidad que existe entre estos desarrollos teóricos en apariencia tan diferentes.

⁶ Cf. Itamar EVEN-ZOHAR, “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”, en Darío VILLANUEVA, *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la recepción, Pragmática, Teoría empírica y Teoría de los polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1999.

⁷ Raman SELDEN, *Historia de la crítica literaria del siglo XX: Del formalismo al postestructuralismo*, p. 35.

⁸ Raman SELDEN, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987, propone las siguientes etapas en la evolución del formalismo:

- 1) Reacción al realismo literario y al impresionismo desde el futurismo, por ejemplo en V. Mayakovsky.
- 2) Lury Tynianov sugiere la apertura a la sociedad, frente al inmanentismo puro, al aludir al concepto de evolución literaria.
- 3) Mijaíl Bajtín combina la tradición formalista con los desarrollos posteriores del marxismo. Es conocido por su concepto de “carnavalización” y su poética dialógica, que interesó a la posmodernidad.
- 4) El formalismo checo del círculo de Praga. Los autores más conocidos son Jan Mukarovsky y Bohuslav Havránek y se acercan al concepto de estructura (acerca de estos autores, cf. Emil VOLEK (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, Madrid, Fundamentos, 1992). Muy interesante, dentro del Círculo de Praga es Tzvetan Todorov, de origen búlgaro, que quiere incluir a la Filosofía del lenguaje como una parte de la semiótica o ciencia del signo (Tzvetan TODOROV, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 2011).
- 5) Hasta la invasión nazi y posterior emigración a EEUU de Roman Jakobson que en 1960 funde sus teorías formalistas con las teorías de la información americana.

⁹ Raman SELDEN, *Historia de la crítica literaria del siglo XX: Del formalismo al postestructuralismo*, pp. 3-37.

2. LITERARIEDAD Y POETICIDAD, ¿QUÉ HACE LITERARIO UN TEXTO LITERARIO?

Ambos términos provienen de la crítica literaria formalista¹⁰ y con ellos se quiere dejar atrás la cuestión del valor o la calidad literaria¹¹ que parecían conceptos tan ambiguos y tan ajenos a la moderna ciencia de la literatura que habrían de ser sustituidos por una cuestión objetivable, a saber, la definición de los rasgos puramente formales por los que un texto se pueda denominar como literario¹².

El texto literario y, en general, el arte es un recurso, un conjunto de mecanismos que producen efectos literarios o "literariedad". Entre estos mecanismos el más importante es la extrañeza: lo no familiar del discurso nos lleva a deshabituarnos y centrar nuestra atención de una manera diferente. Tal deshabituación se debe sobre todo a artificios como las figuras literarias, que nos llevarían a percibir estéticamente, al retardar el proceso comunicativo. Al respecto dice J. Mukarovsky: "La función del lenguaje poético consiste en la máxima actualización de las manifestaciones lingüísticas. La actualización es lo contrario a la automatización, es decir, la desautomatización de un acto determinado. En este lenguaje (el poético), la actualización adquiere su máxima intensidad, de modo que eclipsa la comunicación en tanto que finalidad de la expresión y se convierte en algo que tiene finalidad en sí mismo; su objetivo no es servir a la comunicación, sino el de destacar en primer plano la expresión"¹³.

La función de la literatura es desautomatizar los actos de lenguaje. El receptor experimenta así un extrañamiento que le lleva a esforzarse en el mensaje, buscando una comunicación no inmediata, sino diferida y en este sentido estética. Mukarovsky denominó a esto "violación intencional de la norma

¹⁰ En los años 20, en Rusia, los formalistas se acercan a la literatura de una forma nueva, rompiendo con el subjetivismo de la crítica literaria impresionista. Para ellos la literariedad se basa en las características inmanentistas del propio texto (el concepto de literariedad se introducen en España en los años 70-90 con Tzvetan TODOROV (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970; Antonio GARCÍA BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973. Victor ERLICH, *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1979; Juan Bautista AVALLE, *Formalismo y estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1979 y Mercedes RODRÍGUEZ PEQUEÑO, *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Madrid-Gijón, Júcar, 1991).

¹¹ Sobre la calidad o el valor literario cf. Malcom BRADBURY y David PALMER, *Crítica contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 15-32 y Darío VILLANUEVA, *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, 47-51. Tal vez la última propuesta al respecto sea la de Harold Bloom, quien establece un canon de la literatura en inglés en el que se encuentran Shakespeare, Dickens, Hemingway, Jane Austin, Walt Whitman, Emily Dickinson o William Faulkner. Los criterios de calidad para establecer qué merece la pena leer son: placer estético, formación de la personalidad, la propuesta de "sentimientos acendrados" y de "pensamientos profundos" (Harold BLOOM, *Cómo leer y por qué*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 17-30).

¹² Lo que después será la función poética de Jakobson (cf. Roman JAKOBSON, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975).

¹³ Jan MUKAROVSKY, "Lenguaje standard y lenguaje poético", en Jan MUKAROVSKY, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, pp. 314-333.

lingüística común". "Extrañamiento" es casi sinónimo, por tanto, de "desvío" con respecto a la norma o desautomatización¹⁴.

Se trata de lograr la singularización formal, rompiendo con la norma o con lo habitual: por ejemplo, romper con la línea poética, pero también la oscuridad deliberada y el recurso a muchas figuras literarias o, por el contrario, la economía del lenguaje que busca sorprender al lector. En general se utiliza todo tipo de imágenes poéticas –aceptando así de forma inconsciente la analogía “ser es ser como”– para intensificar y alargar el proceso perceptivo.

Fue Victor Shklovsky¹⁵ el primero que intentó definir y enumerar las técnicas utilizadas por los escritores para producir efectos estéticos por extrañamiento o desautomatización, efectos autorreferenciales que nos permiten obviar las emociones o, en general, la subjetividad del autor y/o del receptor. Algunos son:

1. Intentar, frente a la percepción automatizada, redescubrir la percepción inocente (*epojé*). Esta restauración de la experiencia vital está inspirada en Husserl¹⁶ y consiste en encontrar las formas puras literarias que se corresponderían con las esencias o ideas de las cosas. Así, en línea con la fenomenología, Shklovsky afirma que la tarea del arte es devolvernos la imagen primigenia (la cosa misma) de las cosas que se han convertido en objetos habituales de nuestra conciencia cotidiana.
2. Hay que tener en cuenta que este autor, como los demás formalistas (y a diferencia de los impresionistas), no está tan interesado por la percepción en sí misma como por los recursos utilizados para conseguir extrañamiento en la percepción, por eso Shklovsky habla de “el arte como técnica”, identificando técnica con forma, y la forma con la esencia de las cosas. Lo ideal es que el propio texto se esfuerce en “revelar una técnica”, no en ocultarla, como ocurriría en el arte clásico. Subrayar el proceso de presentación formal es lo que denomina Shklovsky “revelar una técnica” y su objetivo es presentarnos la verdad esencial de las cosas.
3. Lo familiar se vuelve extraño, gracias a las imágenes poéticas que tienden a destruir la tendencia al hábito y alargan e intensifican el

¹⁴ Algunos recursos para desautomatizar la percepción serían los siguientes: 1) desviaciones en el nivel fónico (ritmo acentual, ritmo de cantidad –cómputo silábico y tipos de estrofas–, aliteraciones y paronomasia o repetición de significantes muy parecidos etc.); 2) desviaciones en el nivel morfosintáctico: hipébaton, y figuras por repetición, anáforas, paralelismos...; 3) desviaciones en el nivel semántico: personificaciones, comparaciones, metáforas, metonimias y símbolos, las figuras de pensamiento, metalogismos, y los tropos. El Grupo Mi (de la Universidad de Lieja) establece una ordenación de las figuras y tropos. GRUPO MI, *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987 y Tomás ALBALADEJO, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, pp. 128-155).

¹⁵ Victor SHKLOVSKI, *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1973, pp. 15-23.

¹⁶ Sobre la relación entre las formas puras literarias y las esencias o cosas mismas de Husserl, véase p. ej. Ferdinand FELLMAN, *Fenomenología y Expresionismo*, Barcelona, Alfa, 1984, pp. 40-62.

proceso perceptivo, como proceso imaginario (por ejemplo, en las descripciones minuciosas, figuras por comparación, figuras por repetición, oscuridad, y a veces lo contrario a todo esto, la economía de recursos...).

Esta autorreferencialidad de la ficción en Shklovsky se denominará función poética en R. Jakobson. Como sabemos, R. Jakobson, en los años 60, influido por la teoría de la comunicación, planteó que cada componente del proceso comunicativo tiene una función: el emisor, la función emocional; el canal, la función fática; el código, la función metalingüística; el contexto, la función referencial y el mensaje, la función poética¹⁷. Cuando la comunicación se centra en el mensaje, que se convierte en el propio referente, estaríamos ante la función poética. Por tanto, la función del lenguaje poético no es comunicar, no predomina la función referencial, sino que se busca poner de relieve la propia forma del mensaje. La estrategia para lograr que la comunicación se centre en sí misma, es decir, se vuelva autorreferencial, es la recurrencia o insistencia, tanto fonética, como morfosintáctica y semántica¹⁸. La literariedad o poeticidad buscaría estas recurrencias.

Sin embargo, García Berrio diferencia la literariedad¹⁹, entendida como las características que le dan a un texto carácter literario (desvíos, desautomatización, ficcionalidad, connotación...) y la poeticidad, entendida como aquella característica que le da calidad literaria a un texto. La literariedad "es una opción pragmática, una decisión de uso que se basa en convenciones culturales"²⁰. La literariedad resulta de utilizar técnicas y procedimientos formales literarios, y se diferencia de la poeticidad, que va más allá, buscando lo no previsible, lo no convencional, lo no objetuable y que no se usaría en la comunicación verbal. García Berrio parece quedarse atrapado por el concepto de valor o calidad literaria de los textos, la poeticidad. Esta, a diferencia de la literariedad, no es una característica formal de los textos, sino que consiste en romper con las previsiones psicológicas y culturales del lector.

Hemos hablado de forma genérica sobre el concepto de literatura. Pasamos a la narrativa y a los estudios narratológicos, que son los que más nos interesan a la hora de problematizar la frontera o demarcación entre la filosofía y la literatura. En la narrativa, la definición de la literariedad consiste en afirmar que la obra es un artefacto, un conjunto de efectos que nos llevan a construir el significado. De ahí, los términos trama e historia. La trama –la organización estética de los hechos– es más importante que la historia misma, al construir el significado de una narración. Los formalistas (Victor Shklovski

¹⁷ Roman JAKOBSON, *Ensayos de Poética*, FCE, Madrid, 1977 .

¹⁸ Parecido a Shklovsky en el alargamiento e intensificación de la percepción. Como ejemplo del método analítico de Roman JAKOBSON, "Microscopia del último 'Spleen' de Les Fleurs du mal", en *Ensayos de Poética*, pp. 178-199.

¹⁹ ANTONIO GARCÍA BERRIO, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 51-69 y pp. 100-107.

²⁰ ANTONIO GARCÍA BERRIO y María Teresa HERNÁNDEZ, *Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988, p. 70.

y Boris Tomacevski) recogieron la distinción tradicional entre el *ordo naturalis* y el *ordo artificialis*, y rompieron así con la poética de Aristóteles, que definía la trama como una combinación de acontecimientos. En lugar de hablar de trama, utilizaron los términos fábula y sujeto. La primera es el orden cronológico, mientras que el sujeto es el orden de los acontecimientos alterado con fines estéticos²¹.

Enseguida el formalismo, desde J. Mukarovsky, deriva hacia lo que hemos denominado ontosemántica, porque la obra de arte literaria, según este autor, no copia la realidad, no la representa, sino que crea –construye– su propio mundo ficcional –llamémoslo sujeto, discurso o relato–. Eso es ficcionalizar o relatar. La narrativa consiste en crear un mundo vital con sus instrumentos, herramientas, fines y su universo valorativo. Dicho mundo comunica sus normas y valores al mundo del lector en ese misterioso fenómeno que es la lectura. En este sentido, podíamos decir que la obra no habla nuestro lenguaje, sino que habla el suyo, tiene sus normas y valores, pero está abierta también a nuestro mundo en la lectura, su lenguaje se abre a nuestro lenguaje, aspirando a ser puesta en ejecución. Esta sería la perspectiva de la nueva semiótica, por ejemplo de Barthes, cuando habla de la autorreferencialidad de la novela: “[...] en la novela más realista, el referente no tiene realidad: imagínese el desorden provocado por la más prudente de las narraciones, si sus descripciones fuesen tomadas literalmente, convertidas en programas de operaciones, y simplemente *ejecutadas*. En resumen [...] lo que llaman real (en la teoría del texto literario) no es más que nunca un código de ejecución: lo real novelesco no es operable”²².

Así, la tesis de que la ficcionalidad (apariencia) se opone a la verdad se tambalea. También queda cuestionada la extendida creencia de que la filosofía apunta a la verdad, mientras que la literatura es meramente apariencia y ficción. Nos damos cuenta de que esta afirmación es muy arriesgada, porque ambos mundos están en una continua interacción:

- A. Lo estilístico, lo lógico y lo simbólico –como construcciones– actúan creando efectos semánticos y ontológicos que dan realidad e iluminan aspectos de la realidad que de otra forma no serían visibles. Esta sería la vertiente que nosotros hemos denominado ontosemántica.
- B. La literatura ficcional crea mundos posibles, pero esos mundos, sus normas, creencias y valoraciones terminan incidiendo en nuestras vidas, en nuestro horizonte vital a través de la lectura. Pero además, habría una continuidad entre mundos vitales y horizontes ficcionales. La novela comunica por negación (ficcionalización) el mundo de

²¹ A. Orden artificial o estético: sujeto (Tomacevski, formalismo ruso), discurso (Todorov, estructuralismo), plot (Forster, Nueva Crítica anglosajona), relato (Genette, estructuralismo francés).

B. Orden natural: fábula (Tomacevski), historia (Todorov), story (Forster), historia (Genette).

²² Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 206.

la vida, nos dice ya J. Mukarovsky. Además el mundo de la vida se comunica, se enriquece y se desplaza gracias a la ficción. A esto lo hemos denominado, en la introducción, onto-poética: conozco mi mundo y acepto o rechazo su universo normativo para transformarme y transformarlo a través de la literatura²³.

Estamos hablando de la literariedad narrativa en términos de creación de mundos posibles, como sostiene Tomas Albaladejo. Su teoría de los mundos posibles creados por el texto ficcional es una alternativa a la simplicidad del esquema de Algirdas J. Greimas, el padre de la narratología. Como veremos ahora, Albaladejo se mueve en continuidad también con la voluntad sociológica y psicológica que caracterizó ya la obra de Greimas.

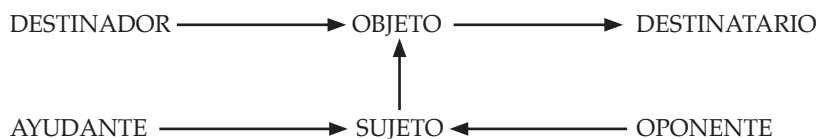
La narratología acepta las distinciones formalistas entre sujeto y fábula que hemos visto. De hecho tiene su origen en el libro de Vladimir Propp titulado *Morfología del cuento* (1928), en el que establece una serie de 31 funciones que estructuran la totalidad del corpus de los cuentos maravillosos rusos. Los estructuralistas franceses, una vez que fue conocida la obra de Propp, rastrearían las funciones en el relato de los años 70²⁴. El principal representante de la narratología es Algirdas Julius Greimas, con su teoría de las funciones del relato y los actantes. Greimas propondrá que en el relato hay unas funciones que han de ser llevadas a cabo por los actantes, unas instancias abstractas de naturaleza finita y generalizables. Los actores o personajes son la encarnación concreta de los actantes²⁵. Greimas, más allá de Propp, no se ciñe al género del cuento popular o maravilloso, e intenta encontrar la gramática universal de la narrativa y, para ello, propone tres pares de oposiciones binarias que determinan seis tipos de roles o actantes: 1) sujeto-objeto (p.ej. príncipe-manzana de oro); 2) remitente (destinador)-destinatario (p.ej. rey-príncipe); 3) colaborador-oponente (p.ej. zorro-ogro). Estos tres roles determinan las tres acciones o funciones básicas en todos los relatos: 1) el deseo, búsqueda o propósito; 2) la comunicación o intercambio; 3) la ayuda y/o la obstaculización de la acción del protagonista. El esquema general de los actantes sería este²⁶:

²³ Esta tesis es clave para la Escuela de la Recepción y la importancia que esta otorga a la identificación del lector, por ejemplo en H. R. Jauss (Hans Robert JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 241-295).

²⁴ En la morfología del cuento, Propp propone que los motivos no son ya la unidad básica de la trama. Los motivos referidos a una acción similar serían variables de una función invariante. Así los motivos son muchos pero sólo habría 31 funciones de los personajes actuantes en un relato. Esta teoría fue criticada por estructuralistas posteriores y Propp aceptó que hay muchas funciones que no aparecen, que hay repeticiones y saltos en las series. Una misma función puede referirse a motivos diferentes, incluso puede haber inversiones en las secuencias.

²⁵ Algirdas Julius GREIMAS, "Les actans, les acteurs, et les figures", en Claude CHABROL (ed.) *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, 1973.

²⁶ Algirdas Julius GREIMAS, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971, p. 180.



En el eje horizontal destinador-destinatario están las consideraciones éticas e ideológicas. El destinador promueve la acción del sujeto, el objeto es el fin pretendido de la acción, y el destinatario es beneficiario de la acción del sujeto. El eje vertical que va de sujeto (protagonista) al objeto (el fin de la acción) corresponde a los propósitos y afanes del protagonista. Con el eje horizontal y vertical el relato se abre a la sociología y a la psicología. Así Greimas entiende la semiótica no como un sistema de signos cerrado, sino que tiene una vertiente comunicativa: la semiótica de Greimas pertenece a la sociología en su vertiente comunicativa, pero también a la lingüística en su vertiente significativa. De esta forma, el material textual puede ser inventariado, al estilo de los estructuralistas, en femas (la forma, a nivel fonético, morfológico y sintáctico), pero también hay semas y clasemas (la materia y la forma del contenido) a los que atiende en la narratología.

No obstante, el modelo de Greimas explica muy bien la situación inicial del relato y el papel de los personajes, pero no se aprecia la evolución del conflicto ni el resultado. Por ello, como decíamos, Albaladejo recurre a la teoría de los mundos posibles, inspirándose en Leibniz (Dios crea el mejor de los mundos posibles, de la mejor manera posible, para llegar a un fin). Los mundos posibles de la novela establecen toda una tipología de los relatos²⁷:

- Tipo I de lo verdadero: novelas construidas de conformidad con las mismas leyes de la realidad.
- Tipo II, lo ficcional verosímil, con leyes similares a la realidad.
- Tipo III, ficcionalidad no verosímil, con leyes diferentes a las de la realidad.

En el tipo tres, ficcional, la evolución del conflicto afecta psicológicamente al personaje, lo cambia, y ese resultado es una propuesta para el mundo verdadero y el mundo verosímil²⁸.

Como hemos señalado, Greimas comienza con planteamientos formales y llega a abrir la literatura al campo de la psicología y la sociología, al mundo de la lectura y de la recepción. Albaladejo va más allá, hablando de mundos ficcionales en interacción. Podemos concluir, sintetizando sus perspectivas, que lo verosímil comunica por negación, por su aparente inocencia, las reglas y valores que determinan el mundo de la vida.

²⁷ Tomás ALBALADEJO, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986, p. 25 y ss.

²⁸ ¿Se puede dar ficcionalidad en la lírica? Según el formalismo, sí, no es algo exclusivo de la narrativa. El poema también crea un mundo posible. El subjetivismo y la interiorización no se oponen a la ficcionalidad.

3. LA PROBLEMATICIDAD DE LOS MUNDOS POSIBLES Y LA ONTOSEMÁNTICA

María Zambrano, en *La confesión: género literario*²⁹, se plantea el problema de los géneros literarios y filosóficos, y establece que el puente precisamente son las confesiones porque redimen la oposición razón-vida. Nos interesa su planteamiento porque aproxima los géneros narrativos a la filosofía. Según Zambrano fue el idealismo filosófico el que se apartó de la vida y estableció esta oposición tajante. El idealismo intentó humillar a la vida³⁰ y la vida humilló a este tipo de filosofía, incapaz ya de hallar su objeto. La redención para la filosofía vendría desde los géneros narrativos, especialmente desde el género confesional, por dos motivos: 1) el género confesional “es hablado”, en el sentido de que conversa con nosotros, tiene eco en nosotros mismos³¹; 2) el estudio de la filosofía para el idealismo es filosofar; las confesiones, sin embargo, son una forma de ejecución, una forma de acción diferente a la praxis marxista. Se trataría de una salida de sí, una huida desde la queja hacia la acción consciente³².

Reflexividad e impulso para la acción: eso es lo que hace de las confesiones y, según nuestra propuesta, de la narrativa en general, un género filosófico. Es más, con M. Zambrano, podríamos decir que las confesiones no son sólo un género dentro de la narrativa, sino el modelo para todos los géneros filosóficos. La filosofía debe ser reflexiva, no como el espejo-conciencia que refleja el mundo, sino como “huida de la desesperación”³³, en la que la vida se libra de paradojas e intenta volverse conforme consigo misma; un esfuerzo narrativo del que no podemos sustraernos en nuestras vidas.

La filosofía nos ficciona confesionalmente, construye ficcionalmente nuestra identidad y nuestro mundo vital como un mundo posible más. Estamos así ante un concepto de mundo rico en connotaciones, un mundo, por así decirlo, en sentido novelesco. Así afirmamos con Kundera que “el espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad”. Cada novela dice al lector: “las cosas son más complejas que lo que tú crees”³⁴. Frente a la reflexión de la conciencia-espejo-del-mundo, estamos hablando aquí de la reflexión compleja de una identidad problemática que se prefigura, configura y refigura en un mundo de enmarañadas connotaciones, como propone Ricoeur.

En Paul Ricoeur, la historia de una vida es la que da identidad a los personajes y aquí la clave es la configuración del tiempo, que se hace humano en la medida en que se hace narrativo, integrado en una intriga. Nos encontramos así con la triada narración-tiempo-ontología que opera en una triple

²⁹ María ZAMBRANO, *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 2001.

³⁰ *Ibid.*, p. 23.

³¹ *Ibid.* p. 26.

³² “Más si no ejecuto lo que ejecutó el autor de la confesión, será en balde su lectura” (*Ibid.*, p. 31).

³³ *Ibid.*, p. 32.

³⁴ Milan KUNDERA, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 29.

mímesis³⁵, que es clave para entender nuestra propuesta: 1) La mímesis I (prefiguración) se correspondería con nuestros imaginarios previos sobre el mundo y sobre nuestra identidad, imaginarios narrativos; 2) la mímesis II (configuración) busca la intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector, la cotidiana existencia en la lectura encuentra un “como si” contrafáctico distintivo de la ficcionalidad. La mímesis II nos guía en el narrar nuestra existencia, abriendo nuevos mundos ficcionales sobre nuestras posibilidades, también sobre los mundos ficcionales en los que habitar; 3) en la mímesis III (refiguración) volvemos al mundo de la praxis. Es el momento de la aplicación hermenéutica y de la aplicación práctica en nuestras vidas cotidianas de las acciones y tramas que hemos tanteado ficcionalmente en la lectura. La aplicación reflexiva de la acción, ensayada contrafácticamente en la lectura, irá construyendo nuestro *ipse*, no *ídem*, en términos ricoeurianos³⁶.

Con el concepto de mímesis de Ricoeur, entendemos por connotación no sólo el efecto de sentido que recibe un término o enunciado al que le agregamos sentido según la situación o el contexto. Nuestro mundo posible-real, como la novela en general, sugiere o evoca más significados que los explícitos. Pero además, en la vida, como en los textos literarios, agregamos –a través de los efectos retóricos de la ficción– sentidos y sugerencias que no son literales, sino proyectados a través de las palabras-imágenes que, como en las novelas, juegan a las reiteraciones y los paralelismos y a las analogías –metáforas, metonimias, sinécdoques etc.–

De otra parte, la lectura de cada quien, en épocas diferentes de su vida realiza de forma distinta el carácter plurívoco y polisémico de la obra vital, que siempre parece querer decir algo más. Parece no agotarse con nuestras interpretaciones, parece reservarse su verdad.

4. DEL DISCURSO INTERTEXTUAL AL ACTO, HACIA LA ONTOPOÉTICA

Nuevamente, dejando ahora a Ricoeur, hablaremos de cuestiones meramente formales que apuntan dentro del contexto teórico del formalismo también a la “refiguración mimética” de la que acabamos de hablar. En este caso la autorreferencialidad, como complejidad multiestructural de la narración, nos llevará más allá de la ontosemántica, a la ontopoética o la capacidad de los textos de crear significados nuevos para nuestra identidad y para nuestro mundo. Lo veremos desde los conceptos de “dialogía” y “polifonía” de Bajtín y en “la intertextualidad” de Genette.

“Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados”, nos dice Bajtín³⁷ con su concepto de polifonía. Esto tiene una consecuencia para

³⁵ Paul RICOEUR, *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, T. I, p. 117-172.

³⁶ Cf. Paul RICOEUR, *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2004.

³⁷ Mijaíl BAJTÍN, *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 28.

nuestra identidad: somos una pluralidad de “yoes” que hemos asimilado a lo largo de su vida, en contacto con las distintas “voces” escuchadas³⁸. Por lo tanto, es el sujeto social quien produce un texto que es, justamente, el espacio de cruce entre los sistemas ideológicos y el sistema lingüístico. Cada texto nos llega arropado por una multiplicidad de voces y de ecos del pasado, tal como lo plantea Gadamer. Como diría este autor, la eficacia de la historia desde el lenguaje nos alcanza a todos³⁹, es decir, en la hermenéutica de Gadamer como en los últimos desarrollos del formalismo de Bajtín, el sentido nos llega de forma dialógica. La diferencia entre ambos autores consiste en que para este último el lugar donde se construye nuestra compleja identidad es el enunciado, mientras que para Gadamer sería el texto en su compleción. En ambos casos, el enunciado o el texto onto-poéticamente nos transforma y nos proyecta hacia el futuro.

La intertextualidad es un concepto que nos puede ayudar a entender esto: todo texto es un palimpsesto⁴⁰, es decir, supone la presencia de un texto en otros textos. La intertextualidad, propuesta por Genette, aumenta así todavía más el grado de connotación del que venimos hablando. El texto ficcional remite a un mundo de lecturas entrecruzadas que nos alcanzan a través de los envíos del texto. En palabras de Zambrano, en las confesiones y en la filosofía no hay un objeto intelectual que se represente un sujeto por primera vez, o como diría Derrida, todos vienen enviados y reenviados⁴¹ por el texto y sus estructuras que se pueden de-construir o diseminar, o –más sencillo– se puede cambiar la norma de juego dentro de esa estructura.

³⁸ cf. Iris ZAVALA, *La posmodernidad y Mijail Bajtín, una poética dialógica*, Madrid, Austral, 1991, pp. 55-60.

³⁹ Comprendemos siempre en el proceso de fusión de los diversos horizontes que se van creando históricamente y que el intérprete debe actualizar, desde su contexto histórico: en una aplicación innovadora (Hans George GADAMER, *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 415-460).

⁴⁰ Pergamino o escrito antiguo sobre el que se ha escrito más de una vez y que conserva más o menos restos del texto o los textos primitivos. Es un concepto utilizado por Gerard Genette para referirse a la intertextualidad, a cómo los textos en la lectura remiten a otros textos (cf. Gerard GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989).

⁴¹ “A principios de siglo, en 1901, el filósofo francés Henri Bergson, dedicó unas palabras a lo que llamó entonces “nuestra palabra representación”, nuestra palabra francesa representación: “Nuestra palabra representación es una palabra equívoca que, de acuerdo con su etimología, no debería designar nunca un objeto intelectual que se presente al espíritu por primera vez...”, etc. Abandono de momento estas palabras de Bergson. Las dejo esperando en el umbral de una introducción que propongo titular de la manera más simple *envío*, en singular. La simplicidad y la singularidad de este envío designarán quizá la última implicación de las cuestiones que quisiera proponer a ustedes para someterlas también a su discusión. Imaginen que el francés sea una lengua muerta. También habría podido decir: representense esto, el francés, una lengua muerta. Y que en algún archivo de piedra o de papel, en alguna cinta de microfilm, pudiéramos leer una frase. La leo aquí, sería la primera frase del discurso de envío de este congreso, ésta por ejemplo: “Se diría entonces que estamos en representación”. Repito: “Se diría entonces que estamos en representación” (Jacques DERRIDA, “Envío”, en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, pp. 78-9).

Para las nuevas teorías de la lectura, basadas en Derrida o el propio Gadamer, el texto literario sería un acto, un discurso performativo de la acción, un proceso en acción, una actividad social abierta a otros textos, a otras lecturas y a otras actividades. En Derrida, una especie de “performance”: con nuestros envíos y reenvíos en la lectura, nos hacemos visibles, nos representamos o mejor “estamos en representación”.

“De la frase con la que se habría abierto un discurso como ése (“Se diría entonces que estamos en representación”), y de la que he dicho que no voy a analizar todos sus recursos idiomáticos, retengamos al menos todavía esto: a los representantes más o menos representativos, a los enviados que se considera que somos, los evoca la frase bajo el aspecto y en el tiempo muy regulado de una especie de espectáculo, de exhibición o de *performance* discursiva, si no oratoria, en el curso de intercambios ceremoniosos, codificados, ritualizados”⁴².

Como hemos dicho, en Gadamer, interpretar es “ejecutar” un texto, ponerlo en acción, aplicarlo interpretativamente a nuestra situación hori-zóntica. Esto es posible porque toda lectura es reflexiva, todo leer es un leerse, un representarse.

La lectura es la clave hermenéutica para salir del inmanentismo textual, y la experiencia estética consiste precisamente en eso, en leer arte. Y esto no es una experiencia subjetiva, propia de la conciencia estética, sino un fenómeno relacionado con la vida moral comunitaria e intersubjetiva. Re-conocer el mundo del texto es un acto reflexivo, como decíamos en María Zambrano, es reponer el mundo del texto en acción en nuestro mundo. Así la adecuada comprensión del texto consiste en “ejecutar” el texto, esto es, aplicarlo actualizadamente a nuestro mundo vital. Esto no hay que entenderlo de forma subjetiva, por eso utilizábamos los términos ontosemántica y onto-poética, porque lo que importa aquí no es nuestro hacer con la cosa, sino el hacer de la cosa misma: “Las obras de arte poseen un elevado rango ontológico y esto se muestra en la experiencia que hacemos de la obra de arte. Algo emerge a la luz y eso es lo que nosotros llamamos verdad”⁴³.

La interpretación no copia la obra, ni la obra el mundo, sino que la interpretación se corresponde con un vivir en sí; es decir, ha de vivirse, es experiencial. Hemos utilizado el verbo vivir de forma reflexiva porque encontrar el sentido es encontrarse, es decir verse involucrado por el texto, porque el texto le habla a la propia autocomprensión de cada uno. Este pliegue reflexivo, en última instancia, como decíamos, es una huida de sí, un reponer en acción el mundo de la obra. En este movimiento nos confirmamos, pero al precio de vivir la experiencia trágica de lo que somos.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Hans Georg GADAMER, “Wort und Bild”, en *Gesammelte Werke* 8, Tübinga, J.C.B. Mohr, 1995, p. 391, trad. “Palabra e imagen”, en *Estética y Hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, p. 299.

La noción de sujeto que aparece aquí no es la de la conciencia ilustrada, sino una auténtica “declaración” (*Aussage*)⁴⁴ de verdad que dialoga e interpela a los otros y al pasado. Podemos decir que la obra es una convocatoria a la partición en lo común. En este sentido nos obliga a detenernos y a involucrarnos en el mundo de la obra, a demorarnos, a entrar en conversación con ese mundo, y tal cosa es lo que venimos denominando ejecución (*Vollzug*)⁴⁵. Ejecución es interpretación, y la podríamos definir efectivamente como re-conocimiento de un mundo que nos implica, que compromete nuestra existencia⁴⁶. Por ello concluimos que, más allá de la inmanencia textual de los primeros formalistas, entendemos la narración, y por ende la lectura, como experiencia narrativa en la que se construye la identidad, no como una técnica, ni un procedimiento para crear efectos literarios, o literariedad, sino como la estructura fundamental de nuestra experiencia de vida.

En definitiva, hemos planteado una teoría de la lectura como poética de la existencia que nos permite identificarnos con nuevas formas de existir. Después, lo narratológico nos ha llevado a lo ontológico, a una onto-poética que nos recuerda que nacemos por la palabra y que ésta nos regenera una y otra vez, aportándonos nuevas identidades y nuevos mundos que habitar. La onto-poética nos ha llevado así finalmente al ámbito de la utopía y de la ética.

CONCLUSIONES

La propuesta formalista –que en su origen cierra el texto a la sociedad– a la psicología de los personajes y a la recepción intenta explicar los mundos literarios desde procesos y técnicas puramente literarias –extrañamiento, desvío, desautomatización, poeticidad, ficcionalidad–. Pero, enseguida, ya con Mukarovsky, de forma aparentemente contradictoria la teoría formalista se convierte en una ontosemántica. El texto autónomo y autorreferencial empieza a ser concebido como un artefacto capaz de crear significados que, de otro modo, no serían visibles, y a esto lo hemos denominado ontosemántica. Se trata de un proceso por el que el texto autónomo nos remite a otros textos y a otras lecturas, de ahí el gran poder connotativo de la ficción. Así el texto narrativo se convierte en un instrumento polifónico, como diría Bajtín, donde diferentes voces interpelan también a nuestra polifónica identidad.

La ontosemántica se convierte en onto-poética cuando la ficcionalidad de los mundos posibles-reales se abre a la utopía. Nosotros hemos hecho referencia a la onto-poética con Gadamer, como el reconocimiento de nuevos mundos

⁴⁴ *Ibid.*, p. 388, trad. p. 295.

⁴⁵ “La verdad que buscamos en la declaración del arte es la que se puede encontrar en la ejecución. El arte es en la ejecución igual que la lengua es en el conversar” (*Ibid.*, p.393, trad. p. 301).

⁴⁶ Se trata de un implicarse y un demorarse (*verweilen*) “que aguarda y se hace cargo que propicia que la obra de arte emerja” (*Ibid.*, p. 391, trad. p. 299).

en los que “ejecutar”, poner en práctica lo que queremos ser; “refigurarnos”, como diría Ricoeur.

En esta tarea, los géneros literarios, como la filosofía o la narración, convergen por su carácter confesional, como propone María Zambrano. Ambos géneros nos proponen una forma de reflexividad que no es la del espejo-conciencia que refleja el mundo, sino una apuesta por la acción; tal vez como huida de la desesperación y del sinsentido –como nos hace entender Zambrano– o tal vez como impulso hacia la realización de una felicidad imaginada. En todo caso, la receta es la lectura, ese acto de imaginación y experiencial que nos lleva a ejecutar o poner a prueba en el mundo los diferentes “yoes” que el texto dialógica y poéticamente nos propone.

