

ANTONIO GARCÍA BERRIO

LINGÜÍSTICA, LITERARIDAD/POETICIDAD (GRAMÁTICA, PRAGMÁTICA, TEXTO)

0. *Introducción. Planteamiento del problema*

01. En la situación del desarrollo actual de las disciplinas comprometidas en el estudio de la lengua literaria parece oportuno, llegados a este punto, justificar el grado de incidencia de una teoría textual o del conjunto general de las gramáticas textuales sobre el texto literario. Esto se puede realizar en dos niveles distintos: en su dominio genérico como textos lingüísticos y en el específico de sus propiedades constitutivas como textos literarios o textos poéticos.

Obviamente el primero de los dominios señalados es de escaso relieve aquí. Las distintas realizaciones individuales de la Lingüística del texto (Dressler, ed. 1978) han justificado ya perfectamente su razón de existencia al describir y formular propiedades reales del discurso verbal en el nivel o plano textual, inéditas hasta ahora a la especulación lingüística anterior de límite sentencial (Petöfi, ed. 1979).

Más necesario se hace, sin embargo, justificar, o plantear al menos, las posibilidades que han prestado, o que ponen a disposición de la Poética lingüística las Gramáticas textuales en la elaboración de los rasgos específicos de la modalidad de discursos lingüísticos conocidos por convención cultural tradicional como discursos literarios.

0.2.1. La necesidad de tal justificación se ha sentido, sin duda, tanto por parte de los adversarios o no cultivadores de las gramáticas textuales, como por la de los propios integrantes o adherentes de esta dirección. Los primeros podrían plasmar, con toda justicia, su insatisfacción como un conjunto de demandas y objeciones, si bien, que sepamos, aún no lo han hecho. Los segundos han intentado ya un conjunto de respuestas, que adelantamos desde ahora nos parecen todavía bastante insatisfactorias.

No nos referiremos aquí al tipo de respuestas implícitas o deducibles en publicaciones de los lingüistas textuales. Es decir, de aquel tipo de soluciones que podríamos nosotros extraer y obtener de escritos que no se han planteado explícitamente nuestro problema. Evidentemente en muchos estudios textuales, pero sobre todo en los de van Dijk (1972), Wienold (1978a, 1978b) y especialmente S. J. Schmidt (1970, 1973) se nos ofrecen pautas y argumentos parciales de gran utilidad que pueden ser aportados —y de hecho nosotros así lo haremos— en la construcción de

una respuesta global al problema de la literaridad definido o visto desde la perspectiva del texto.

0.2.2. El punto de partida de este estudio es, por el contrario, la naturaleza parcial e insatisfactoria de los supuestos en cuantos trabajos se han planteado *temáticamente y explícitamente* —por ejemplo, entre los mejores y más recientes, G. Wienold (1978a) y N. E. Enkwist (1978)— estas preguntas: ¿Aportan algo realmente las metodologías lingüístico-textuales en la definición de la especificidad literaria de los discursos constitutivos de la Literatura? Y, caso de respuesta afirmativa, ¿en qué grado y de qué modo se ha producido o se podrían producir previsiblemente tales aportaciones?

A nuestro modo de ver, la dificultad real del problema ha tratado de ser soslayada en las respuestas del tipo anterior —que, después de todo, tienen el mérito indiscutible de ser las más abiertamente directas— de dos modos. Unas veces se ha ignorado el contenido real de las aportaciones —incluso en su condición final, insatisfactoria en los planteamientos tradicionales de la Poética lingüística sobre la escurridiza noción de «literaridad» o, más aún, de «poeticidad». Otras veces se ha dado un contenido demasiado ideal —es decir, no vinculado a la realidad producida y previsible en los trabajos existentes— a la noción «lingüística del texto» (Wienold, 1978b; 133). Desde tales simplificaciones resulta fácil establecer conexiones entre Literatura y Lingüística del texto. Pero es mucho más difícil fundar la confianza de que se puede estar en camino de aportar una respuesta finalmente satisfactoria a la definición lingüística de la literaridad.

0.3.1. Por nuestra parte, estamos persuadidos de que tal tipo de aclaraciones deseadas es posible. Incluso de que es ya posible desde la conceptualización actual alcanzada sobre la incidencia de la conciencia textual en el discurso lingüístico llamado literario o poético. Quizás, sin embargo, no se deba esperar, ahora ni nunca, una respuesta lingüística (Ruwet, 1972; 151) que «agote» todas las evidencias —sociales, psicológicas, lingüísticas, estéticas, etc.— que concurren en la formación del sentimiento de «lo literario» o «lo poético».

Lo que creemos ya probado, no obstante, es la decisiva importancia que el establecimiento y descripción lingüística del nivel textual del discurso, realizado en los últimos años por las Gramáticas textuales, pueden tener en la definición lingüística de la literaridad. Creemos que a la noción de texto conducen —y en ella encuentran *articulación y diafanidad*— todas las notas parciales provistas tradicionalmente por la Poética lingüística como rasgos de literaridad en los distintos niveles (Lázaro Carreter, 1976: 31).

0.3.2. Concordamos, en verdad, con la tendencia recientemente desarrollada (van Dijk, 1977, M. Corti, 1976, M. L. Pratt, 1977, W. Mignolo, 1978, S. J. Schmidt, 1980, etc.) que niega que la literaridad pueda ser establecida en términos de «rasgos específicos» sumados, como se pretendía en las convenciones tradicionales del formalismo ruso, la estilística o la poética lingüística. Creemos en efecto que en los niveles «simples» —fono-fonológico, morfosintáctico, sentencial y aun en el léxico-semántico— no se encuentran rasgos lingüísticos privativamente poéticos o literarios. Lo que en ellos se evidencia —a nuestro juicio y seguramente contra el parecer extremo de los defensores de esta reciente tendencia— son *síntomas privilegiados y corrientes de insistencia* que, sin dejar de ser genéricamente mecanismos existentes en el sistema general de «lengua», es indiscutible que constituyen síntomas o indicios de un *entendimiento* especial de la lengua, al que se suele llamar literario o poético.

La *manifestación* lingüística de ese «entendimiento» especial de la lengua no puede estar alojada, en nuestra opinión, sino en los niveles más *altos, globales y causativos* de la producción lingüística. Así es como comparto la iniciativa de los autores antes mencionados (van Dijk, Corti, Pratt, Mignolo... etc.) de situar en el *nivel pragmático* una más poderosa y específica comprensión de los mecanismos de literacidad, productora de los rasgos lingüísticos del sistema, «privilegiados» o «insistidos» en los niveles más «bajos» del texto literario.

0.3.3. La peculiaridad de este estudio frente a la actual corriente de opinión, recentísimamente generalizada —que denominaremos «pragmático-poética»— será insistir en que, en último término, incluso dicha concepción se halla subsumida en el concepto de textualidad, con lo que la última instancia generatriz de literaridad o poeticidad se sitúa real y teóricamente en el texto. Es decir, en la más completa y compleja intuición del discurso que poseen respectivamente su emisor y su receptor, en nuestro caso el creador y el público literarios.

Es por eso por lo que juzgamos fundamental el papel que corresponde al punto de vista textual en el esclarecimiento parcial-lingüístico de la literaridad o poeticidad. Propósito de este artículo no es sólo proclamar tal convencimiento, sino justificarlo a la luz de los datos ya aportados a la comprensión de la realidad lingüística del discurso por la Lingüística, singularmente por aquellos de sus desarrollos más recientes y atentos a la naturaleza del texto.

1. *Importancia y riesgos de una propuesta pragmática de la literaridad*

1.1. Como hemos establecido antes (0.3.2.), consideramos iluminadora y positiva la propuesta de solución pragmática al problema de la literaridad. La bibliografía poética reciente parece como si, de repente, se hubiera visto invadida por una corriente de escepticismo sobre la literaridad o poeticidad. Conceptos tradicionales de la Estilística y la Poética estructuralista, referidos a la expresión poética o literaria, se encuentran desde hace poco afectados por un profundo aluvión de escepticismo.

A las objeciones en contra, tradicionales, tales como la insustituibilidad e inmutabilidad de cualquier elemento del enunciado poético, se contesta, con razón, que otro tanto podría argumentarse de la eficacia comunicativa y pragmática de un buen chiste o un «slogan» publicitario de éxito. Evidentemente, lo que se puede dar por definitivamente establecido es que el generalizado argumento «ingenuo», a que acabamos de referirnos —y que, en realidad, referido más bien a la *dispositio* textual poética arranca de la *Poética* de Aristóteles—, debe ser definitivamente desterrado. La insustituibilidad no es una propiedad poética, sino lingüística en general, relativa al *éxito comunicativo* de cualquier acto de habla, literario o no.

1.2. Sin embargo, queremos confesar, de principio, que, por muy poderosas y argumentadas que hayan sido las razones de los partidarios de borrar la especificidad literaria/poética de los discursos correspondientes, nuestra resistencia de asiduos lectores de literatura se rebelaba permanentemente desde la evidencia de una gran experiencia de actos de lectura poética como lectura especial. Estoy persuadido, además, de que no se trata sólo de una cuestión de prejuicios culturales subconscientes, como se puede argüir. Me esforzaré en este trabajo en demostrar lo contrario. Es decir, que existen razones especiales en el dominio estrictamente

lingüístico para proclamar la evidencia de un discurso literario o poético como una realización especial y distinta del acto comunicativo usual del lenguaje.

1.3. Para empezar, cabe preguntarse cómo piensan los defensores de la propuesta pragmática que se establece dicho acuerdo. Porque, con todo respeto, creo que en la práctica se corre el riesgo de replantear el dilema del huevo o la gallina. El acuerdo cultural-pragmático sobre la literaridad/poeticidad de un mensaje ha de establecerse, necesariamente, sobre la base de algún conjunto de rasgo —lingüísticos sin duda también, además de otros— intuitivos y convencionalizados como específicos en virtud de un consentimiento general aceptado de su *especificidad*. Si no ¿de dónde arranca la convención cultural-pragmática?

Recientemente se ha insistido mucho en la fuerza diferencial de los elementos no lingüísticos —dejemos por ahora la discusión posible de tal consideración bajo la perspectiva renovada de la pragmática textual y de la semiología lingüística— en la constitución de la convención literaria. Pero si se descuentan como fungibles y generales los datos, que evidentemente lo son, tales como el volumen encuadernado en libro, los márgenes, la división en partes y capítulos, etc..., es evidente que no se puede acudir a razones extraescriturales —y de la escritura específica literaria/poética— para sentar las bases de una pragmática de la literaridad o poeticidad. Los rasgos antes enunciados se adaptan igualmente a las propiedades textuales-pragmáticas de una novela, como de un tratado de historia o de economía.

Tampoco es suficiente argüir sobre el valor engañoso de la «fama» o el «título». Evidentemente, si estoy equivocado sobre la naturaleza ficcional o poética de un libro de química, bien sea porque se me ha pretendido presentar así o porque alguien ha escrito inadecuadamente en su portada un título o rótulo falsos —novela, poemas, etc.—, puedo reaccionar, y de hecho se reacciona, descontándolo como tal producto literario. Recuérdese, si no, el alcance de la discusión tópica dentro de la Poética clásica sobre la condición literaria/poética de tratados versificados de Filosofía o Ciencias Naturales de Lucrecio, o históricos como *La Farsalia* de Lucano. Y esto, aun bajo el supuesto de que sus autores habían pretendido conferirles precisamente la condición literaria a través de la versificación (García Berrio, 1975).

Verso y ficción, o imitación verosímil, son marcas explícitas literarias a las que difícilmente se podrá negar estatuto de rasgo diferencial objetivo del discurso literario. Sin desconocer la condición intrínsecamente lingüístico-sistemática del ritmo versal (Tynianov, 1968; 10, Jakobson, 1960; 358, Fowler, 1970; 347-365), o las posibles manifestaciones lingüístico-expresivas, no literarias, de la ficción (Schmidt, 1976, 162 y ss.; Reisz, 1979), resulta evidente que la posibilidad de pertenencia al sistema lingüístico de ambos rasgos literarios o poéticos no invalida el hecho de que sea en el subsistema literario o poético donde ambos han cobrado carta de naturaleza.

1.4. A tal respecto se hace preciso reflexionar sobre algunas verdades tradicionales, de falsedad aún no demostrada, sino simplemente decaídas en su notoriedad por los argumentos de la nueva corriente de antiespecificidad literaria.

En primer lugar, el punto indicado en el párrafo final de (1.3). En efecto, dando por sentado —que no lo está, por cierto— que fenómenos como el discurso ficcional o el ritmo versal fueran hechos sistemáticos lingüísticos anteriores al nacimiento del uso artístico del lenguaje en la Literatura, no cabe duda de que en el sistema lingüístico se producen hechos de *tachado* u olvido por desuso, y en el sistema literario se producen hechos de *inscripción*. De tal manera, que el verso o el discurso ficcional en la realidad *histórica* de los sistemas lingüísticos conocidos son hechos esencialmente inscritos en el subsistema lingüístico-literario.

No hay que cerrar los ojos al caso de las posibles e históricamente efectivas transferencias de usos y creaciones lingüísticas individuales poéticas, traspasadas al sistema general lingüístico. Diríase que, en nuestro tiempo, la ósmosis sistema lingüístico-subsistema literario pretende ser dirigida unidireccionalmente por los lingüistas a que nos venimos refiriendo. Vienen a caer así inconscientemente en el mismo vicio que critican; a saber, el fetichismo del prestigio cultural de la literatura, que presentaba la lengua como una sucesión de experimentos de gabinete literarios, haciendo abstracción de toda la dinámica social.

Pero, a poco que se sepa sobre la tradición literaria y la historia de las lenguas respectivas, se viene forzado a reconocer el valor modificador de las implantaciones individuales de los grandes artistas. Si se piensa en la significación de Dante para el toscano, o de Lutero para la historia del alemán, se hace preciso —a nuestro juicio— reconocer el hecho de la *bidireccionalidad* en la ósmosis de los sistemas lingüísticos general y literario. Y aunque se quiera concebir al gran creador tan sólo como un avizorador genial y precoz de fenómenos de consenso social en las corrientes de uso lingüístico, no cabe desconocer el valor objetivamente transformador y creador de la impronta individual en tales casos. Pensar, por ejemplo, que nada de la lengua de Mayakovsky existía en la lengua rusa es una caprichosa reducción de la realidad de la creación lingüística del gran poeta ruso. Asimismo Rabelais o Quevedo, por mucho sustrato general lingüístico que «aprovecharan» en la tradición de las lenguas respectivas para la formación de sus «chistes verbales», es evidente que aportaron —pensamos especialmente en Quevedo— una poderosa base de transferencias en el chiste y la parodia desde el sistema personal-literario al sistema general del español, que habría de perpetuarse secularmente.

1.5. En conclusión, creo que se apuesta a peligrosas hipótesis en la «noche de los siglos», cuando se decide que determinados rasgos lingüísticos aceptados como primariamente literarios, no en virtud de acuerdo selectivo alguno, sino en la evidencia histórica de su uso multiseccular como rasgos privativos del discurso literario, fueron especializaciones convencionalizadas. Y aun en el caso de que tal apuesta se haga —lo que me parece acientífico y antieconómico— precisará siempre ser sustentada en pruebas, que no se han de encontrar, para subvertir una realidad histórica bien establecida.

En el juego de autoridades que así se genera, nos encontramos, en cualquier caso, mejor respaldados en el parecer tradicional de Aristóteles, Vico o el Pseudo-Longino (I, 1, 4), aun corriendo evidentemente el riesgo de nadar ocasionalmente contra corriente durante unos meses, o quizá algún año.

No obstante, queremos precisar que en la imprescindible y fatal simplificación del pasado que conlleva siempre, quiéralo o no, todo intento de renovación científica radical, aun los más saludables y productivos, si nos parece peligrosa e inexacta la tendencia a simplificar drásticamente, no por eso dejamos de reconocer el valor metodológico de las rupturas radicales. Efectivamente, en sus ya varios decenios de existencia, era preciso forzar a la Poética lingüística a revisar su sanción de la literaridad o poeticidad desde una óptica radicalmente opuesta. No es cierto en efecto, a nuestro juicio, que no existan rasgos lingüísticos objetivamente específicos; pero también puede llegar a ser exagerado que el abuso de un apriorismo de la literaridad/poeticidad conduzca a la Poética lingüística a apropiarse, como específicamente literarios o poéticos, de rasgos lingüísticos existentes en el sistema general de la lengua. Como resultaba progresivamente improductiva la cómoda y mecánica inercia de examinar invariablemente el producto literario/poético como miembro marcado, frente al «estándar». Eso conducía a reiterar una

operación mal hecha, sin ningún ejercicio de comprobación. Creemos, por tanto, que es muy positiva la presente duda sistemática sobre la condición genuinamente especial de los mecanismos lingüísticos de la literatura/poesía, que pretende llevar a la verificación, en el «estándar» general lingüístico, los distintos rasgos y mecanismos pretendidamente específicos literarios o poéticos.

Lo que no debe confundirse, sin embargo, es la prudencia de esta verificación y control, muy saludables, de los que a buen seguro se desecharán muchos mitos de especificidad, con la invasión del prejuicio opuesto, generalizado sin fundamentos suficientes. En este trabajo nosotros revisaremos las aportaciones tradicionales de la Poética lingüística, ajenos a los dos tipos de prevenciones.

2. *Especificidad poética vs. generalidad lingüística. Niveles no textuales*

La satisfacción de la revisión propuesta por nosotros en el párrafo precedente implica el recorrido y examen de los principales rasgos más estabilizados por la Poética lingüística a lo largo de su gestación moderna en nuestro siglo, desde el formalismo ruso y el estructuralismo europeo. En cada caso atenderemos sustancialmente a las razones a favor de la especificidad literaria o poética del mismo y, en contraste, a las que lo vinculan simplemente al sistema general de la lengua.

Realizaremos nuestro recorrido siguiendo el orden usual lingüístico según planos o niveles, de menor a mayor complejidad lingüística, según es uso habitual en la Lingüística actual, que nosotros hemos tenido en cuenta en trabajos anteriores (García Berrio, 1973, 1977; 227-260) a los que remitimos, para consultar en detalle las cuestiones doctrinales relativas a los distintos rasgos, que en este trabajo no atenderemos, sino en la medida en que se refieren al tópico central de nuestro discurso. Por lo demás, tal sistemática es ya bien conocida, tanto en la Retórica tradicional, como en la Poética lingüística moderna (H. Lausberg, 1966; Ihwe, 1972; Klopfer, 1975; J. A. Martínez, 1975, etc.).

2.2.1. En el plano fono-fonológico, ritmo y verso, características tradicionales de la Literatura pero sobre todo de la poesía, se nos presentan ya inicialmente como dos de las marcas de especificidad literaria o poética más unánimemente sancionadas en la tradición retórica. En su *Poética*, Aristóteles se plantea el problema del verso como el rasgo constitutivo de la poesía/literatura, y aunque lo descarte de tal nivel en atención a la imitación o ficción verosímil, ello no restringe la condición de especificidad fundamental con la que fue recibido tradicionalmente por la Retórica clásica. Precisamente el mismo hecho de que Aristóteles lo sometiera a debate da idea de su entrañada modularidad en la conciencia clásica sobre la literaridad o poeticidad.

El ritmo versal, especialmente el clásico, presenta un conjunto de motivaciones fisiológicas, que bien pueden justificar su implantación autónoma en el inventario de recursos de la poesía, con independencia de su progeñe lingüística general (García Berrio, 1978:90-94). Preciso es advertir sin prejuicios que tan autorizados estamos a aceptar la tesis vico-croceana sobre la prioridad de la articulación vocal cantada sobre la comunicación práctica lingüística como la opuesta, que —con evidente abuso positivista— circula, sin demostración, como la mejor posible a lo largo de la Lingüística moderna.

Evidentemente, la lengua comunicativa estándar tiende también a ritmar sus secuencias —desde luego en grado menos sistemático e intenso que «la prosa del arte» y la poesía—, pero nada autoriza a pensar que el móvil últimamente estético

de tal tendencia se desglosara entre prosa y poesía de manera evidente y consciente. Las explicaciones históricas del ritmo poético lo vinculan a principios bastante ajenos a esta tendencia de la lengua estándar, cuales son la asociación del recitado a la música, a través del canto o del acompañamiento mélico de instrumentos musicales, o a fenómenos de retención mnemotécnica.

Históricamente, pues, contamos con elementos suficientes para justificar el hecho de la convención de poeticidad sobre el ritmo, de espaldas a tendencias similares en la lengua «estándar». Si en ambos existe, se trata, a nuestro juicio, basándonos en tal tipo de razones, de un recorrido simultáneo de fenómenos con una causa común si se quiere, pero anterior desde luego a ambos. Por añadidura, no se olvide que, en este caso al menos, el rasgo —ritmo— reviste un grado de especialización poética tan extraordinariamente marcado, frente a las equivalentes tendencias rítmicas de la lengua «estándar» comunicativa, que su explicación por deducción simple desde ésta se nos antoja a todas luces desproporcionada.

2.2.2. Cabe preguntarse, en este caso, a qué nos conduce la observación de la existencia del rasgo rítmico, notablemente más deprimido en el «estándar» comunicativo, en detrimento de la proclamación del ritmo como rasgo genuino de la poesía/literatura. Evidentemente, sólo a la hipótesis gratuita de la precedencia del «estándar comunicativo» lingüístico sobre la modulación oral del canto, sobre la música, o sobre la articulación verbal cantada. Lo que si puede ser verosímilmente aceptable en el tercer caso, no lo es en el mismo grado para los otros dos.

Téngase presente, por lo demás, que al hecho central del ritmo resulta preciso adherir toda una secuela habitual de tendencias marginalizadas, que, o bien son antilingüísticas —en el sentido de los usos habituales y económicos del «estándar» comunicativo lingüístico—, o bien son autónomas e independientes de los fenómenos generales de la lengua. Pensemos, en tal sentido, en fenómenos rítmicos como la evidenciación de productos sentimentales, no racional-comunicativos, en los casos de *colorido vocálico*, letrismo, acentuación rítmica autónoma, etc..., fenómeno evidente de competencia antilingüística que, a través del verso y encabalgamiento, crea la sintaxis rítmica, discrepante y distorsionadora de la sintaxis lógico-comunicativa regularizada en el sistema general de lengua; los casos de riesgo reiterativo y cacofónico que, frente a las tendencias habituales de la lengua, presentan rasgos fonofonológicos anormales como la aliteración, las anáforas fónicas, la rima, etc... (García Berrio, 1973: 124-160).

2.2.3. Esas mismas *antitendencias* del ritmo poético, con relación a los hábitos del «estándar» lógico-comunicativo, se traducen en los rasgos escriturales *antilingüísticos*, pretendidamente específicos como literarios, en el paso cultural-histórico de la poesía cantada-oída a la poesía escrita-leída.

Al ritmo acústico, deleitoso al hombre connaturalmente en frase de Aristóteles (*Poética*, 48b, 20-23), quizás porque, como proclamaban los tratadistas del Renacimiento, respondería a la consonancia de latidos, flujo sanguíneo y períodos de la respiración, se sucede el ritmo de lectura, ritmo visual. El verso libre, los recursos de impresión, de organización del poema y blancos en la página, y tantos otros artificios gráfico-escriturales prodigados en la poesía moderna, no son sino los equivalentes rítmico-oculares de la rítmica acústica clásica en una nueva edad presidida por la generalización y multiplicación impuesta de la comunicación escrita. Ambas manifestaciones equivalentes suponen el triunfo idéntico, en definitiva, de los expedientes poético/literarios anormales en relación a los usos comunicativos-estándar de la lengua.

2.2.4. Claro está que, haciendo abstracción del hecho global del ritmo, más bien implantación de un orden musical en la esfera del discurso verbal, se ha podido discutir con razón si muchos rasgos concretos de la serie fono-fonológica poética no se hallan en correlación más o menos directa con la situación de este nivel de la lengua estándar. Se han señalado hechos bien característicos e ilustradores al respecto sobre los metros nacionales típicos y su correlación inmediata con el ritmo tonal característico de las lenguas correspondientes —octosílabo/pie de romance en español, interdependencia de cantidad silábica y confección de pies rítmicos en latín, griego, etc...

Análogamente el antiuso es un uso paródico, una excepción a la medida de la regla, y, por tanto, dependiente de ella. Lo cual se podría aducir, sin duda, en el caso de algunos de los rasgos poéticos fono-fonológicos que señalábamos antes en competencia con los usos del sistema.

En cualquier caso, no obstante, si bien es cierto que estamos forzados a mantener un positivo grado de prudencia a la hora de hablar de rasgos poéticos privativos con respecto al sistema general de la lengua en el nivel fónico-acústico, no lo es menos que las diferencias son ciertamente notables, sustantivas y orgánicas para establecer desde ellas, quizás no las *causas*, pero evidentemente sí los *síntomas* en este plano de la diferenciación buscada. Tales fenómenos no son, si se quiere, rasgos exclusivos, pero sí la marca, en verdad, de *positivo adensamiento evidenciado e intencional* de los mismos con respecto a la proposición ideal y tolerada en la comunicación del «estándar».

Respecto a la pretendida dependencia de origen, creo haber dejado ya suficientemente establecido mi criterio de que, para los casos más importantes, cualquier decisión extrema entraña peligrosos riesgos en el dominio incierto de los orígenes del lenguaje y de la literatura, que me parece ocioso y acientífico abordar. En cuanto a los casos de transferencia histórica, también creo haber puesto de relieve que, si existiesen evidencias de préstamos a la poesía desde los usos fono-fonológicos de la lengua estándar comunicativa, no son menos ciertos los casos en que tal rasgo no es imputable.

2.2.5. Pero si nos preguntamos, en conclusión, sobre el marco organizativo de las peculiaridades fono-fonológicas de la lengua poética, nos encontraremos, ya a este nivel, en el dominio del texto. En efecto, las notas de adecuación y reinsistencia en los rasgos fono-fonológicos de la lengua poética se producen desde la «comprensión» del texto. Éste funciona como el marco limitado que crea la dimensión y el *dominio* en el que aliteraciones, paralelismos y antítesis fónicas, rima, etcétera..., recogen su efecto y su evidencia.

2.3.1. Algo análogo a lo anterior (2.2.5) es perceptible también en la consideración de las peculiaridades del nivel morfosintáctico de la lengua literaria/poética. Históricamente, el rasgo peculiar de la poesía en este nivel es la distorsión sintáctica del orden de elementos. El hipérbaton poético no es, desde luego, rasgo específico de la poesía por relación a la expresión «estándar», pero evidentemente funciona como *riesgo aceptado* en la economía de la comunicación verbal-poética. No es un tipo de *desautomatización* lingüística ajeno al uso general de las lenguas; pero, como en el nivel fono-fonológico, también aquí nos encontramos ante una anomalía de proporción muy significativa, que en las lenguas de orden sintáctico más marcado, o en las realizaciones poéticas más extravagantemente divergentes, alcanza visos de infracción total de la norma lingüística, dictada por una distinta economía comunicativa.

2.3.2. El ejemplo del hipérbaton con su poder de deshabitualización resulta en sí aún más marcadamente antisistemático en el caso de su consideración dentro del síntoma global del conflicto entre sintaxis rítmica o poética, frente a sintaxis lógico-comunicativa (Brik, 1965: 143-144). La figura del encabalgamiento es el caso límite de voluntaria distorsión de la normatividad, de agresión al sistema sintáctico-tonal del «estándar». Obviamente, también aquí el *marco* textual es el límite en que se planifica, que soporta y limita, el conjunto de distorsiones al orden morfosintáctico.

2.4.1. En el plano semántico los argumentos a favor del desvío poético son aún más fuertes. No así ciertamente en lo que respecta quizás al argumento tradicional y más recordado de la *selección* léxica, poética o literaria. El discurso literario clásico afirmaba su autoconciencia quizás básica en este recurso del léxico. Al igual que el panteón heroico de la literatura clásica restringió convencionalmente en términos muy drásticos los personajes, conflictos y temas literarios, también el léxico, como correspondencia decorosa, se vio afectado de restricciones y selección convencionalizada.

Téngase en cuenta, sin embargo, que la Poética clásica no concibió en ningún caso el discurso literario o poético como discurso anormal, alingüístico. Antes, al contrario, la selección léxica que determina el recinto de paredes infranqueables del vocabulario artístico, que convencionaliza y fija la selección léxica «literaria» para cada contenido o representación semántica junto a la representación léxica coloquial o comunicativa del mismo, actúa conscientemente en el seno de una convención global, *jerárquica pero unitaria*, del «tesoro de la lengua».

2.4.2. El trabajo de selección léxica del poeta clásico no puede operar, consecuentemente, de espaldas a su conciencia básica de discurso estandarizado en inventarios asequibles. El concepto que alienta en la ideología artística del mundo clásico, es de naturaleza global, mítica y metafísica, precisamente en la medida en que se concibe como metamorfosis sublime de componentes materiales lingüísticos comunes. En el ensamblaje artístico dentro de la «imitación» de materiales lingüísticos comunes, participantes del «estándar» lingüístico aunque alojados en sus compartimentos más nobles, es donde radica para el creador clásico el secreto de la poeticidad y el motor de la condición literaria; no en ningún modo de presunción sobre la naturaleza anómala de tales materiales.

2.4.3. Pero si la conciencia clásica de la no especificidad del léxico señala de modo positivo la exclusión de una concepción del lenguaje autónomo, el fuerte enraizamiento de la convicción jerárquica y diferencial del léxico de la poesía supone un modo indudable de contrapartida limitada. Reiteradamente —en esta revisión de recursos que venimos conduciendo, a la búsqueda de la antes proclamada y ahora discutida especificidad lingüística de la literaridad/poeticidad— hemos visto repetirse la misma situación. Afrontados cada uno de los rasgos lingüísticos más conspicuamente caracterizadores de lo poético, sucede que no se puede afirmar la frontera explícita, a propósito de ninguno de ellos, entre lo específicamente literario/poético y la dimensión concisa, general y sistemática de lo «estándar» lingüístico. Pero resulta evidente también que, en términos de *densidad intencional*, todos y cada uno de los referidos recursos peculiarizan fuertemente un tipo de discurso general, que concebimos y denominamos literario o poético.

La aludida densidad, contraria por lo general, como mínimo, a la economía de la comunicación práctica, o —en el caso que estamos considerando ahora del léxico— las selecciones y marginaciones jerárquicas dentro del conjunto de mate-

riales del sistema lingüístico, componen una cada vez más abrumadora imagen del dominio literario de la lengua, como un espacio, si no entitativamente autónomo, sí desde luego tan justamente peculiarizado que puede predicarse autónomo por razones de densidad y reinsistencia. Todas las razones hasta ahora analizadas —como las que encontraremos aún en el dominio semántico de la lengua poética— podrían salvar, a nuestro juicio, cualquier objeción a la peculiaridad lingüística de la expresión poética, si no se opusiera, en último término, el escrúpulo que distingue entre peculiaridad y autonomía. Para la primera basta con la condición cuantitativa, pero la segunda exige la diferencia específicamente esencial.

2.4.4. Podría pensarse, por lo menos, que tal tipo de exigencias es la forma maximalista de cerrarse al reconocimiento de una evidencia abrumadora. Pero es que, además, confiamos en que todos los datos reseñados hasta aquí cobren solidaridad y sentido, operando un cambio no sólo cuantitativo, sino cualitativamente sustancial, cuando se contempla la realidad del discurso literario o poético desde la perspectiva textual. De tal manera que todos estos índices de discrepancia que hasta ahora permiten hablar, con justicia, de desvío o dialecto, pero no de dos lenguas distintas —lo cual no puede tampoco tener sentido—, se configuren en su realidad inocultable, a nuestro juicio, de hechos distintos —poético y comunicativo— dentro del fenómeno global del *lenguaje* oral, precisamente en la perspectiva que crea, a la insistencia intensional de todos estos rasgos, la concepción textual.

2.5.1. En el aspecto semántico de la lengua poética advertimos el acrecentamiento gradual de los posibles rasgos distintivos respecto a la lengua comunicativa «estándar». De la infinita gama de peculiaridades de la lengua literaria —y, sobre todo, en este caso de la poética—, las referencias a la semántica poética habitualizadas en Poética lingüística desde el formalismo ruso (Tynianov, 1968: 67) se consideran esencialmente en torno al medular concepto de *polisentido*. La palabra poética se define en el interior del texto a través de la polisemia estética, llegando a constituirse este rango en punto esencial de muchas propuestas de lectura actuales (Barthes, 1970: 12, Kristeva, 1969: 142); al punto de presentar el texto literario, y sobre todo poético, como una realidad traspasada de isotopías mudables (Greimas, 1972: 18), abierta a infinitas lecturas (Eco, 1968: 66-67).

De consolidarse formalmente dicha característica bajo su formulación más radical, nos hallaríamos evidentemente ante la verificación de la tesis de la diferencia esencial entre las dos lenguas y sus sistemas, el poético y el comunicativo «estándar», por cuanto la voluntad unívoca del segundo, dictada por su tendencia a la economía comunicativa, excluiría esencialmente la condición plural y equívoca de la semántica poética, informada por un ideal de gasto y experimentalismo a costa del sentido.

2.5.2. No obstante, no debemos ocultar nuestro decidido escepticismo respecto a la pretendida posibilidad de lecturas infinitas del texto artístico. Me parece evidente la condición esencialmente plural del texto literario y aún más del poético, mayor cuanto más elevada sea su dignidad artística. Sin embargo, la posibilidad infinita de lecturas, cuyo radicalismo he criticado (García Berrio, 1977: 260), destacando, además, la anulación que lleva implícita del acto crítico —muy al contrario de la pretensión de quienes la postulan—, se basa, aun concedida su posibilidad teórica, más bien en la variable y renovada capacidad de los lectores que en propiedades verdaderamente lingüísticas inherentes a la estructura del texto artístico.

Más bien nos encontramos en este caso, a mi juicio, con otra de las marcas dis-

crepantes entre lengua estándar y lengua poética, basadas en criterios de intensificación consciente y densidad cuantitativa, y no en verdaderas diferencias esenciales organizadas como oposición de presencia/ausencia o mejor de existencia/no existencia.

Como mucho, la base que ofrece la estructura textual artística a la pluralidad de lecturas de los, en principio efectivamente innumerables, lectores, se debe situar en la zona de la *periferia connotativa* de la obra, en la combinatoria de lo que se podría designar como rasgos marginales del texto alojados en la microestructura textual, en combinación con la imprescindible holgura de la organización textual semántica, que crece deliberadamente en el caso del texto artístico, literario o poético.

Pero la obra literaria, cualquier obra, ha sido concebida en un acto de organización de sentido, con la firme voluntad de dotarla de personalidad sustantiva, de aislarla de lo que no es ella misma. Por eso comparece ante nosotros siempre como lo que es, con un mensaje esencialmente idéntico. No existe lectura posible que haga del texto del *Quijote* la *Divina Comedia*, o a la inversa. Y tal fenómeno indiscutible —salvando los extremismos interpretativos o los limitadísimos casos, siempre deliberados y conscientes, de las obras concebidas como pluriestructurales o abiertas, que además tampoco lo consiguen siempre—, responde a que el texto del mensaje artístico corresponde a un, y *uno solo*, plan estructural, un *macrotexto*.

2.5.3. Con todo, evidentemente, como decíamos (2.5.1.), el rasgo específicamente literario o poético del plurisentido eleva a la máxima tensión posible la línea de cohesión unitaria entre lengua «estándar» y lengua poética. La explicación se debe a que quizás aquí, más que en ningún otro rasgo, la polaridad directriz se ofrece radicalmente opuesta. La lengua «estándar» en su modalidad de comunicación lógica *t'ende* al unisenso, mientras que la poesía *tiende* a la polisemia. No se trata, como en otros casos, de los cumplimientos proporcionales de distinta magnitud de una tendencia única, con un solo origen y término de sentido. Por el contrario, se trata de dos fuerzas de sentido opuesto, que no divergen más porque cada una aparece lastrada del peso de la otra tendencia. El plurisentido de la lengua-poesía se ve limitado por las exigencias estructural-comunicativas inherentes a las palabras de la poesía en su función no poética, y a los hábitos estructurantes del plan textual del emisor poético. El plurisentido absoluto se presenta así como un «desideratum» ideal de la poesía en sus fórmulas de máximo rendimiento. Por el contrario, la lengua comunicativo-estándar contempla la univocidad, la ausencia de referencias equívocas, como la más feliz realización del acto de habla.

2.5.4. Las *imágenes*, dentro del dominio semántico de la lengua literaria, y especialmente en este caso, de la poética, arrojan un indudable aporte clarificador a nuestra encuesta actual. Sobre los tropos y las imágenes en general centró la reflexión clásica de la poesía las máximas responsabilidades especificadoras. Se acuñó la conocida noción de que la poesía es «lengua con imágenes». Así, bajo ese signo de adición simple —y bajo la realidad innegable de la presencia de metáforas petrificadas en lengua de comunicación «estándar», del tipo de «cuello de botella», etc...— se concibió y realizó la lengua poética como un empedrado de tropos, especialmente metafóricos, intensificado al máximo dentro de los márgenes de elasticidad comunicativa del mensaje poético.

En verdad que la concepción clásica de la adición de imágenes —que funcionaba dentro de la ecuación general: lengua poética = lengua «estándar» + ornato—

se ha visto poderosamente reducida en el caso del arte moderno. Las instancias de polisemia, de polivalencia lúdica del mensaje poético de que hablábamos antes (2.5.3), han venido a suplantar en gran medida la concepción puramente imaginoso-exornativa de la poesía (Barthes, 1973). No obstante, aunque quizás desplazada del orden primario de las intenciones, la imagen continúa siendo en la concepción actual de la poesía el mecanismo puramente lingüístico más destacado, y desde luego el que ofrece quizás más sólidas bases diferenciales —dentro del orden de los procesos lingüísticos— en los mecanismos de especificación de la lengua poética respecto de la «estándar».

2.5.5. La imagen supone, por definición, un procedimiento de *iluminación* compartida entre el artista y su receptor. El soporte de los términos idiomáticos imprescindibles crea resultados que, si no podemos denominar absolutamente autónomos, sí que los podemos conceptuar con toda evidencia como independientes o ajenos a la fisonomía del soporte. Pensemos, por ejemplo, en la *catacrexis* —tipo metafórico por excelencia de soporte de la imagen—; la sorpresa, el deslumbramiento de la imagen se sustenta en la zona de nadie en el ámbito de vacío léxico equidistante entre las representaciones semánticas puestas en contraste inusual con más rendimiento de la imagen cuanto más dilatada es la zona de no-tangencia semántica de los sustentos léxicos convocados.

Este procedimiento de producción de sentido, en el que se opera la escisión entre la *semántica representada* por el léxico y la *semántica convocada* en la comunicación, marca un modo evidente de difracción entre los usos de la lengua comunicativa y la «estándar». Ciertamente que se pueden producir imágenes —y de hecho se producen— en situaciones estrictas de comunicación práctica. Se dice con frecuencia que las imágenes oídas en las conversaciones de unas horas de mercado, frutos del ingenio popular, superan las introducidas por cualquier poeta en toda su producción. Pero esto —caso de verificarse como cierto, que no se ha hecho rigurosamente— vendría a ratificar en todo caso, un fenómeno absolutamente distinto, registrado igualmente en otros órdenes de la lengua: la ósmosis lingüística también en el sentido de la lengua poética —lengua comunicativa. Esta tendencia nos parece de una evidencia histórica incontrastable, y lo peor es que siempre se la olvida e incluso se la suplanta por la presuposición contraria, basada regularmente en especulaciones meramente hipotéticas.

En el caso de las imágenes, y, en general, en el de otros muchos fenómenos fono-fonológicos, morfosintácticos y de otros órdenes, que hemos ido revisando en los párrafos precedentes, sorprendemos siempre operando la acción de un prejuicio de fondo. El que supone —hasta ahora sin fehaciente comprobante— que todo rasgo lingüístico peculiarizado en la poesía es el producto simple de la traslación automática e individual, realizada por un artista concreto en un momento histórico dado, de un rasgo generalizado en la lengua «estándar». No dudamos que tal tesis pueda ser cierta en algunos casos, porque no dudamos tampoco del poder creador del «colectivo» de la lengua, pero también es cierto que este prejuicio de moda está menos evidenciado en la historia de la lengua y en la de la Literatura, que el rasgo opuesto. Es decir, que la creatividad singular lingüística es un hecho verificado y frecuente en literatura/poesía. Fenómenos históricos como el del prestigio de los literatos como hablantes individuales, experimentadores y custodios de la pureza y las revoluciones en la lengua, están bien documentadas en multitud de casos. La idea del gran artista como observador de las corrientes creativas generales en el tesoro lingüístico de su propio medio, que es casi siempre una realidad incontrovertible, no es incompatible, sino complementaria a nuestro juicio,

con la del rasgo de innovación concreta, forzosamente individual, que siempre va vinculado en último término a un acto singular. Suceda éste por escrito, en la experimentación de un artista conocido, u oralmente en el feliz acto anónimo desde el que se generaliza a un orden de intenciones lingüísticas que acostumbramos a denominar artístico: a saber, el que se orienta más a la difracción significativa, creando situaciones de interpretación *abierta*, que a la univocidad del intercambio comunicativo, más a *suscitar* reacciones síquicas del oyente que a ordenar actividades de éste, más a enriquecer que a economizar, etc...

2.5.6. En el caso que estamos considerando de las *imágenes* como rasgo específico de la lengua poética —no ya meramente de intensificación cuantitativa con relación al «estándar» comunicativo sino sustantivamente específico—, aparece históricamente corroborado que la actividad artística, en el marco de un orden de peculiaridades actuativas muy bien caracterizadas como específicamente estéticas, es responsable inequívocamente de la mayor parte de los hallazgos virginales que supone la comunicación poética como «deslumbramiento», raramente difundidos en el uso general contemporáneo y casi nunca persistentes en el de épocas posteriores, y, por tanto, no incorporados a los inventarios de recursos metahistóricos de la lengua.

Nosotros hemos delimitado antes (2.5.5.) la índole peculiarmente literaria/poética de estos productos lingüísticos, no influidos por ningún orden cultural pragmático, sino por el contrario tratando de corroborar cualquier prejuicio de esa índole en una sólida realidad *diferencial pragmática*, aquélla que se sigue de la doble condición inidentificable de dos mecanismos, «estándar» y poético, de comunicación lingüística. Sin embargo, cabe plantearse objeciones posibles.

La duda que podría resumir, a nuestro juicio, la mayoría de las discrepancias parciales y de detalle convocadas más usualmente, es la que se concreta en torno al hecho de que si la producción imaginosa es un acontecimiento individual y autónomo de la condición general lingüística de los productos de la lengua «estándar», no se explicaría la comprensión de las imágenes por parte de lectores y oyentes, poseedores de los mecanismos e inventarios generales de la lengua, pero no de los móviles y operaciones específicas y concretas responsables de aquel producto individual. Tal objeción genérica, de apariencias poderosas, no lo es tanto en realidad, si se considera que lo que en ella se da por supuesto, es que el principio individual de creación resulta inconcebible —lo que es históricamente falaz—, porque al tipo de creación singular no se le puede asignar ningún orden de comprensión transindividual. Sin embargo, la autonomía poética, en el conjunto de sus descubrimientos individuales, no prescinde ni obra de espaldas a las *normas* —lingüística y general semiológica— de comunicación humana. No creemos que sea lícito exigir una diferenciación tan radical y profunda como la de las intuiciones normativas para justificar la condición sustantiva e independiente de la lengua «estándar» y la lengua poética.

2.5.7. Evidentemente, creemos que en la historia de los debates sobre la especificidad lingüística de la poesía —que, bajo una u otra forma, se extiende a la mayor parte de la especulación lingüística-poética de nuestro siglo desde los formalistas rusos— se han cometido por ambos bandos evidentes defectos en la situación del límite de diferencias. Tanto quienes han asumido el partido de la «independencia original de la poesía», como quienes han tratado de reducirla a modalidad superficial estilística del «estándar», no se han detenido adecuadamente a concordar y precisar desde dónde debía arrancar el nivel de las discusiones. Ni siquiera, añadi-

ríamos, se ha procedido a inventariar los rasgos concretos constitutivos de tal nivel de diferencias. Al examinar muchos de los fenómenos analizados, nosotros hemos apuntado —descartándolo por lo demás como insuficiente— al principio de intensificación cuantitativa. No cabe duda de que si, en un orden de máximas exigencias, dicho principio resulta insatisfactorio, sus poderes de aclaración de las peculiaridades del orden lingüístico poético resultan muy ilustrativos, y casi —sumados todos los casos— abrumadores.

Pero, aun renunciando por superficial al principio de la intensificación cuantitativa, resulta obvia la falacia de unos de obligar a argumentar la sustantividad desde un nivel de autonomía tan básico y radical que rozaría casi lo no humano, y la ingenuidad de los otros que, o bien se desentienden de la exigencia de profundizar al máximo el nivel de arranque de las discrepancias, o bien —aunque son los menos— caerían en la trampa tendida por sus adversarios de tratar de ahondar más allá de lo razonable y necesario el hecho lingüístico de la comunicación «estándar» y el hecho lingüístico de la comunicación literaria/poética. Para nosotros resulta indiscutible que ni las similitudes de ambas lenguas son tantas que el nivel en que se producen las diferencias ha de ser considerado despreciable por superficial e inmediato, ni las diferencias tan profundas que sea preciso situar dicho nivel en dominios tan radicales que justifiquen ambas actividades comunicativo-estándar y literaria/poética como fenómenos en último término desvinculados de sus comunes raíces lingüísticas, culturales, e incluso —como casi inconscientemente proponen implícitamente algunos —antropológicas (Mukarovskv, 1964: 28).

Ciertamente, no hay que suponer, a nuestro juicio, el olvido de la conciencia de la norma *general* lingüística —y aún más de la *norma* general semiótica—, para justificar la producción poética como realidad autónoma. La imprescindible comprensión de la imagen poética como realidad producida y entendida por los hombres desde *hábitos normados*, tanto lingüísticos como culturales y semiológicos, no es incompatible, para nosotros, con el hecho incontrovertible de la especificidad literaria del estatuto pragmático de la comunicación de imágenes, que hemos señalado antes. Por esa vía de reducción al absurdo, sólo dentro de la hipótesis mítica de la «inspiración» que hace producto divino y no humano a la poesía, quedarían satisfechas las demandas de los dos bandos que se empecinan en el debate. Unos descansarían así su entusiasmo por la poesía, al verla convertida en atributo mínimo de la humanidad-generalidad, y los otros rendirían sólo así sus reticencias, al verla desvinculada en último término de los productos posibles de la mente humana. Lo malo, o lo bueno, es que el mito que traduce tan acertadamente tales aspiraciones íntimas es sólo eso, mito, vehículo de expresión de tales extremos dialécticos que poco tienen que ver con la explicación científica de dos realidades humanas, diferentes sin necesidad de ser insolidarias.

2.6.1. Pasando ahora a ocuparnos del problema de la especificidad lingüística de la literatura/poesía en el nivel pragmático, encontramos justificadas muchas claves de la línea de opiniones hasta aquí examinadas, que se opone totalmente a la proclamación tradicional de la especificidad poética sustentada por la Poética lingüística. La relativamente reciente incorporación consciente del punto de vista pragmático en el análisis general lingüístico, y sobre todo su auge actual, tenían que determinar fatalmente la correspondiente modificación también en el dominio de la Poética lingüística. Algunas de las más recientes argumentaciones contra la especificidad poética de la lingüística (sobre todo M. L. Pratt, 1978, o M. Corti, 1976), por encima de sus apariencias radicalmente negativas, son más abiertas a

admitir la especificidad como un problema sólo justificable en la perspectiva pragmática.

Normalmente se globaliza, en tales trabajos, la ineficacia de los rasgos peculiarmente literarios/poéticos de los demás niveles: fonofonológico, morfosintáctico y semántico, para insistir en que sólo en la asunción consciente del «acto de expresión» literario constitutivamente como tal acto, como convención cultural específicamente acuñada, se puede situar la raíz diferencial lingüística literaria/poética. Tomando pie consciente o inconscientemente en las ricas propuestas críticas y lingüísticas de Mikail Bakhtine (Bakhtine, 1929; 1965) se viene a insistir en la práctica del «acto literario» como acto cultural e históricamente convencionalizado, dentro del cual resultan no sólo aceptables las violaciones del sistema lingüístico de base, sino que, contrariamente, se privilegia el conjunto de convencionalizadas violaciones como marcas esencialmente poéticas, cuando —en opinión de tales autores— no son sino rasgos generales, en todo caso cuantitativamente intensificados, del sistema de la lengua.

En los diferentes párrafos de este apartado 2 hemos ido examinando el grado de generalización e inexactitud de este último punto de vista, como los del principio opuesto. No es necesario, pues, insistir aquí en lo ya dicho. Por supuesto que los casos que hemos hallado menos definitivos los ofrecen aquellos donde la invocación de la perspectiva pragmática rinde mejor fruto. Tales son, generalmente, los rasgos fonofonológicos, es decir, aquéllos en los que la especificidad es más bien una cuestión de intensificación cuantitativa que un rasgo genuinamente original de la poesía, no soportado por el esquema general de la lengua ni por su economía comunicativa. En el caso de aquellos otros como las *imágenes*, donde la pretendida especificidad sustancial nos ha parecido más defendible, la invocación del convencionalismo pragmático literario cumple otros fines. Básicamente el que se refiere a explicar la aceptabilidad normal de unos signos anormales, inexistentes como tales en el sistema general de la lengua. En cualquier caso, en fin, el que la especificidad se resuelva sobre indicios de muy distinta índole lingüística contemplados *bajo la perspectiva pragmática*, no deja de ser una argumentación esencialmente lingüística a la propuesta tradicional de la especificidad del peculiar acto lingüístico que es la expresión literaria/poética.

2.6.2. En cuanto al estado actual de la profundización en las peculiaridades pragmáticas de la literaridad, hemos de señalar, a nuestro juicio, excesivamente restringida propensión inicial a centrar en las convenciones sobre ficcionalidad y verosimilitud el peso de un rasgo que abarca hechos muy amplios, a los que desde luego no agota dicha explicación. Creo que ha sido el auge relativamente reciente de la Narratología lo que ha precipitado lógicamente esta consecuencia; pero parece innecesario advertir que el de la ficción narrativa —en relatos o teatro— no es sino uno más de los aspectos a los que alcanza la convención cultural pragmática de literaridad, e incluso éste, en cuanto tal, representa relativamente poco en el dominio de los objetos afectados bajo la convención de poeticidad. Examinemos, en primer término, algunos de los más importantes acercamientos recientes al examen de la ficcionalidad como rasgo conductor del conjunto de convenciones pragmáticas sobre la especificidad literaria (en este caso no funcionaría, sino con evidente violencia, la yuxtaposición de conceptos progresivos analógicos que venimos utilizando en este trabajo como literario/poético).

2.6.3. Un punto de partida indudablemente importante se ofreció en el conjunto de estudios editados por T. A. van Dijk, en el volumen, *Pragmatics of lan-*

guage and literature (1976). La iniciativa de van Dijk, tanto en su aportación, *Pragmatics and Poetics*, a la obra de que fue editor en 1976, a que acabamos de hacer referencia, como en su ponencia en el Primer Congreso Internacional de Investigación Literaria de Puerto Rico, en marzo de 1977, estaba movida por dos estímulos muy directos. El primero, la acusación del excelente lingüista alemán Roland Posner, contra los *Some Aspects*, de van Dijk (Posner, 1976).

Según Posner, la insuficiencia de van Dijk dentro de la búsqueda de un lenguaje poético con exclusión de los considerandos comunicativos quedó evidenciada en su primera etapa. Y esta acusación la extendía, por lo demás, al palco presidencial de la Poética actual: Bierwisch, Dolezel, Levin, Zolkowski, etc.

A este trabajo de Posner se debe, además, mucho de la idea central con que van Dijk ha caracterizado pragmáticamente el hecho y objeto literario, su condición de privilegio cultural establecido por prejuicios del convencionalismo tradicional, su entidad *litúrgica*. Pero a la vigorosa sacudida de Posner, se debe la indiscutiblemente salutífera reacción pragmática que se ha detectado inmediatamente después de su trabajo, en al menos dos artículos distintos, y hasta el propio Lotman, en su contribución al número 2 de P. T. L. *Contenido y estructura del concepto de Literatura*, donde sin abdicar de la explicación de la poeticidad tradicional (Lotman, 1970), manifiesta en sus grandes libros anteriores «en función de la organización interna del texto», reclamaba el complemento establecido «en términos de función comunicativa» del acto poético (Lotman, 1976).

2.6.4. Pero, como decía antes, también en Estados Unidos se detecta la afirmación de idénticos enfoques pragmáticos. Una conferencia del famoso crítico y lingüista Samuel R. Levin en Albany, de 1973, retocada y publicada en 1976 en el volumen sobre pragmática literaria editado por van Dijk, ha tenido notables efectos propulsores. Basándose en las bien conocidas ideas pragmáticas literarias de Richard Ohmann, entre 1971-1973, Levin ha enfatizado el valor de las peculiaridades comunicativas del «speech act» poético, como vía óptima para definirlo (Levin, 1976). La característica pragmático-comunicativa de la «fe poética», o credibilidad verosímil, como «entendu» entre autor y oyente/lector, es el principio general que sustenta, hasta ahora, todas las iniciativas de explicación pragmática de las peculiaridades literarias. Todos los lingüistas convocados por van Dijk a la colección de textos pragmáticos de 1976 coinciden en esta característica. Schmidt (1976) establece su reflexión sobre perfiles más predominantemente filosóficos que empírico-literarios, sobre las condiciones de la ficción. Kuroda la asimila, en lo que al relato se refiere, sin demasiado fundamento por cierto, al *poiein* (1976), frente a la expresión no narrativo-ficticia, a la que identifica con el *legein*. Quizás aventaja a todos Levin en agudeza y acierto en el tratamiento, no sólo narrativo-ficticio, de la propiedad pragmática de la ficción verosímil. Pero, de cualquier modo, Levin dista mucho de haber justificado: primero, que el grado de ficcionalidad, pragmática de un poema de García Lorca, por ejemplo, sea asimilable al de una novela de Galdós; al menos, sin necesidad de establecer tantos distinguos que hagan tal noción, en el mejor de los casos, dudosamente explicativa y rentable. Y, en segundo lugar, que la ficción verosímil sea el único principio perlocutivo que confiere especificidad al mensaje poético, ni siquiera al literario. Pensemos, auxiliándonos una vez más de la Poética y la Retórica tradicionales, que, por lo menos una serie de efectos perlocutivos del mensaje poético, *docere, delectare, movere*, no han sido aún satisfactoriamente movilizados por esta reacción pragmático-poética. Esto, por no hablar de las peculiaridades ilocutivas y de los resultados perlocutivos implica-

dos en la misteriosa noción abismal de *περι ὕφους* o *en torno a lo Sublime...*, que eso sería mucho pedir.

En suma, juzgamos lícita y saludable esta recentísima iniciativa de explicación pragmático-poética. En realidad, según creemos haberlo demostrado, se trata de la desembocadura oportuna y natural que completa los tradicionales análisis poéticos sobre peculiaridades lingüísticas en la estructura del texto. Todo ello, no obstante, con tal de que la explicación pragmática no ignore sus orígenes o trate de identificarse con algún principio concreto demasiado excluyente.

2.6.5. Valorado, pues, el rasgo literario de la ficcionalidad verosímil en toda su positiva importancia pragmática para definir la especificidad lingüística de un tipo de mensajes literarios dominados por él, queda, sin embargo, pendiente cuestionarse sobre el estatuto pragmático de la especificidad poética en otros mensajes también literarios y sobre todo poéticos, a los que, como decíamos antes, no alcanza el rasgo de ficción. Además, incluso en los mensajes que admitimos como fictivos, no dejan de observarse otros rasgos simultáneos de literaridad/poeticidad afectados también por la posible consideración pragmático.

Desde nuestro punto de vista, la perspectiva usual pragmática del acto literario/poético, como acto de expresión, arroja evidentes diferencias con los actos de expresión de la comunicación «estándar», que bastan a peculiarizar a aquél poderosamente en relación a éstos. Si comenzamos por la modalidad misma del acto literario, viene inmediatamente a nuestra consideración la condición normal de *ausencia* del receptor, y la de *mediatez* o *distancia* de su respuesta respecto a las propuestas en el acto comunicativo «estándar». La literatura —salvo excepcionales casos que tematizan la violación del principio general— consagra un diálogo inexistente. La lectura no es más que una metáfora de respuesta. Y lo prueba, precisamente, el que el tipo de lecturas-respuestas sea vario por definición, según presupuestos distintos de capacidad o interés (Lotman, 1978: 36). Evidentemente el emisor literario prevé una gama de respuestas muy variadas y diferidas, lo que —se quiera o no— determina indudables modalidades performativas en el mensaje literario, así como lo imposibilita para operaciones de autorreflexión, retoque y respuesta, en las que se cumplen y prolongan usualmente los mensajes comunicativos de la lengua «estándar».

2.6.6. Por lo que respecta al «acto del habla» literario en el ámbito del emisor, la peculiaridad pragmática de su comportamiento la define el hecho de que éste es siempre consciente de que se mueve en el dominio de un *plus excepcional*. El creador poético excita la sorpresa del receptor dentro de los márgenes perfilados por una cierta tolerancia del sistema general de la lengua. La sagaz conciencia por parte del emisor-creador de la naturaleza diferencial y del último límite posible al mensaje poético respecto a la viabilidad comunicativa del «estándar» determina en gran medida la *competencia poética* del emisor-poeta. Dicha competencia queda así establecida y se realiza como una práctica consciente de la excepción comunicativa del «estándar».

En lo que respecta al receptor, la participación de la competencia literaria o poética se realiza igualmente en términos de captación del mensaje bajo la conciencia de comunicación excepcional. Sin embargo, en esta *segunda competencia* literaria/poética a que nos venimos refiriendo, las diferencias con el funcionamiento de la competencia general del «estándar» comunicativo de la lengua son muy notables. En efecto, en el caso de la competencia general lingüística, ésta se concibe como capacidad de determinar la gramaticalidad y buena formación de un mensaje,

tanto por parte del emisor como del receptor. Lo que equivale a decir que todo hablante puede formar normalmente cualquier mensaje que podría entender. Sin embargo, en el caso de la competencia literaria/poética, su funcionamiento pragmático presenta una esencial diferencia. El receptor —incluso tratándose de un hablante culto y sensible—, aunque llegue a captar con toda perfección el contenido del mensaje poético, no suele estar en condiciones de establecer una respuesta lingüística explícita en los mismos términos literarios/poéticos. En otras palabras: existen excelentes lectores de poesía que jamás han escrito de hecho un poema, y son muchos los que, intentándolo, no consiguen sino una reproducción mimética de lo leído, sin «inspiración», o bien llegan sólo a componer un tipo de poema positivamente degradado.

La evidencia anterior abunda, a nuestro juicio, en la condición diferencial de la práctica lingüística de la poesía —en mucho menor grado de la literatura— como *práctica de la excepción*. En la medida en que la excepción se crea, se *inventa* en cada ocasión —en especial en los casos eminentes de la poesía más admirada, que es la más rica en sorpresas lingüísticas para el receptor—, no existe como sistema «estándar» automatizable. Los mitos de la «inspiración» y de la «poiesis» apuntan a una *producción a ciegas* del mensaje poético, inconsciente; es decir, no guiada por la práctica usual y estandarizada de la producción general lingüística.

2.6.7. Si se quiere exponer en sus pretensiones mínimas lo anterior, aun regateando al mito toda concesión, resulta evidente que expresado en términos de *grado de competencia*, el caso del «acto de expresión» literario, y en especial poético, discrepa en poderoso grado del «estándar». Puede pensarse en principio, efectivamente, que la competencia general comunicativa de la lengua reconoce casos semejantes al de la poesía. Sabemos que existen personas perfectamente dotadas para la comprensión de enunciados lingüísticos, sin la misma facilidad para producir o emitir otros enunciados de la misma naturaleza. Por otra parte, el caso de la complejidad de un enunciado filosófico, por ejemplo, ofrece también la semejanza con lo poético, de que podemos llegar a comprender *El discurso del método*, o la *Crítica de la razón pura*; pero, obviamente, la mayoría de los que entienden tales discursos no poseen la capacidad de crear otros semejantes, totalmente nuevos y originales.

Sin embargo, la experiencia común señala que la *excepcionalidad* del primero de los supuestos anteriores es *generalidad* en el caso de la poesía. Mientras que en el segundo supuesto la dificultad no estriba tanto en un problema de impotencia de expresión, es decir, de competencia lingüística, cuanto en una cuestión de capacidad de concepción del pensamiento. El caso de la poesía es evidentemente distinto. Cuando pensamos en un poema muy hermoso, como puede serlo el que comienza «En tanto que de rosa y d'azucena», de Garcilaso de la Vega, nos hallamos ante un pensamiento tópico —*el carpe diem*— en el que ninguna de sus partes alcanza grado de novedad alguna en el dominio del enriquecimiento intelectual. Y, sin embargo, sentimos ese poema como una incorporación positiva. Podemos predecir la estructura sintáctico-semántica global de un tópico poético/literario, y sin embargo no estamos la mayoría de los humanos hablantes de una lengua en condiciones de recrearlo bella y sorprendentemente, hasta que no se produce la experiencia del gran creador, que lo alza de la nada como práctica de la excepción.

2.6.8. La explicación del *mecanismo parcial* descrito anteriormente como competencia poético-literaria, quizá se alcanza si se considera atentamente la modalidad y los límites de la comprensión lingüística del receptor. Evidentemente, en la *recepción* de un mensaje lingüístico poético/literario, existe una operación de des-

glose que confirma nuestro presupuesto anterior sobre el procedimiento de emisión como práctica de la excepción lingüística. El receptor es consciente que, al comprender un mensaje poético/literario, gran parte de esa comprensión se ha destinado al margen de los conductos habituales de su competencia lingüístico-comunicativa general. Habitualmente la Poética moderna ha apelado al concepto de transracionalidad o metarracionalidad para designar —que no explicar— esta peculiaridad pragmática de la poesía. Resulta evidente que lo que de un mensaje poético es convertible por el receptor del mismo a términos de racionalidad, suele ser identificado con lo que de ese mismo mensaje es convertible a términos de normalidad comunicativo-lingüística.

Evidentemente, la aclaración del estatuto concreto de la que para el caso de la literatura/poesía venimos llamando práctica de la excepción es urgente, importante y —a no dudarlo— difícilísima. De ahí el inocultable mérito que corresponde a la propuesta de Jurij Lotman, aunque sólo haya pretendido establecer una explicación a determinados aspectos de un problema mucho más amplio. Al trasladar y adecuar a la práctica literaria/poética, como práctica artística, el contenido de la noción semiológica de «sistema segundo de modelización», Lotman ha acertado a señalar con toda precisión, cuanto menos, el *alojamiento* real del problema (Lotman, 1978: 20 y ss.).

Nos consta ya explícitamente después de Lotman, que la práctica de la excepción poética se realiza en virtud de la condición excepcional de *segundo significado* que adquieren los significantes lingüísticos al modelizarse como significantes poéticos. La vieja intuición sobre la poesía de la *no neutralidad* de su significante, en relación al caso de la comunicación «estándar», manifiesta en algunos aspectos como la desestabilización total en poesía de las sinonimias comunicativas, cobra sentido a través del discurso lingüístico de Lotman, articulándose en una teoría completa textual a todos los niveles del significante.

2.6.9. No obstante, el problema subsiste, más allá de la explicación de Lotman. Precisamente en la misma medida en que viene planteada razonablemente la discusión sobre la autonomía sistemática de la lengua literaria/poética. En efecto, es cierto que incluso intuitivamente nos alcanza la convicción de que el lenguaje literario/poético tiene una como más acentuada virtualidad significativa, manifiesta en el grado de densidad e intensidad de la significación. Y es evidente que tal fenómeno se significa a través del término de comunicación transracional, y queda relativamente explicado merced a la teoría semiológica del segundo sistema de modelización. Pero también es innegable que el mismo hecho de hablar y pretender la existencia de una lengua de la poesía traduce otra intuición no menos certera, y es la *condición sistemática* —y, por tanto, en combinación teóricamente limitada de principios y recursos— de la práctica lingüística literaria/poética.

En la medida de tal intuición y sospecha es en la que pensamos que se sitúa en buena medida el fundamento de la indistinción, recientemente enfatizada, entre la lengua poética y la lengua de la comunicación «estándar». El mismo sentimiento de la literatura/poesía como un acuerdo cultural, manifiesto como *entendimiento* entre los integrantes de la comunicación en el nivel pragmático, refuerza esta idea de la sistematicidad. Más que como un código abierto al experimentalismo verbal, la lengua poética se concibe —en especial en la tradición clásica— como un *sistema de reglas poéticas*. Es de la inocultable existencia de este inventario de reglas —codificado en la Poética y, sobre todo, en la Retórica, que acabó siendo una Retórica literaria— de donde se sigue la sospecha de que la práctica lingüística de la poesía/literatura no sea sino una explicación, o en todo caso extensión, del sis-

tema general lingüístico-comunicativo. En esta perspectiva se concedería, como mucho, que dicha extensión se produciría especializando ciertos dominios escasamente frecuentados en la práctica general comunicativa, precisamente en función de su relativa eficacia y economía.

2.6.10. Creemos que es necesario profundizar el estudio de las peculiaridades lingüísticas de la poesía en el sentido de su *sistematicidad como práctica de la excepción*. No es el caso de abandonarse más a la tentación de afirmar o negar globalmente su condición de integración o autonomía en el «estándar». En tal sentido, creemos que la adormecida retórica tradicional ha hecho por la aclaración del debate tradicional ahora actualizado muchísimo más que toda la despierta Poética de nuestro siglo. De ahí quizás la nostalgia de muchos de nosotros por una Retórica general, que por el momento se halla solo, como tal esfuerzo de integración, en niveles de tentativa (Dubois y otros, 1970). El camino de esa sistematización ha de recorrer los pasos de la Retórica clásica, pero con la conciencia de que realiza una labor de evidenciación de un sistema de violaciones constituido. Porque otra de las contaminaciones y confusiones del prejuicio habitualizado es que no se concibe jamás que el conjunto de excepciones de un sistema forme, a su vez, un conjunto sistemático. Pero junto a la lógica de las reglas de un sistema, puede establecerse, sin duda, al menos en sus líneas básicas, la lógica de las excepciones, constituyéndose efectivamente como un sistema de transgresiones.

El problema que sobreviene inmediatamente es el de la no indiferencia para este caso entre el concepto de *transgresión* y el de *excepción*. El primero supone una más inmediata presencia del sistema de base transgredido, en el entendimiento de que el conjunto de transgresiones puede organizarse recorriendo las mismas líneas y tendencias que rigen el sistema básico de referencia, manteniendo, por consiguiente, la dirección, pero invirtiendo el sentido. La excepción —no transgresión— obliga a constatar la diferencia con el sistema de base, admitiendo la posibilidad de acción de múltiples sistemas productores del conjunto de excepción. No sirve aquí la regla anterior por contraste con la transgresión. La excepción implica gran autonomía respecto al sistema de base: no sólo hay que alterar el sentido de sus líneas, sino muchas veces incluso las líneas de dirección de la excepción no coincidirán con ninguna de las directrices del sistema básico que crea la regla. Una primera tarea del imprescindible inventario de reglas para una Poética general en nuestros días radicaría, a nuestro juicio, en determinar las reglas específicamente poéticas, como reglas de excepción o reglas de transgresión del sistema estándar de la lengua.

Adelantemos aquí que nuestra propia actividad en este sentido no está más avanzada del estado que lamentamos en los demás. Sin embargo, nos atreveríamos a proponer —en la experiencia de nuestros tanteos empíricos anteriores— que se comenzara por el establecimiento del conjunto de reglas poéticas en principio como reglas de violación explícitas y conscientes del conjunto de reglas del sistema «estándar», o bien de un sistema establecido de *buecos o casillas vacías* previsibles en el «estándar».

2.6.11. En el orden inverso al de la anterior sugerencia se establecería la propuesta de una sistemática de la especificación significativa operada por las restricciones de la llamada *temática* literaria o poética, dentro del universo más denso de la referencia general del mundo/mundos en el sistema comunicativo de la lengua «estándar». Estamos persuadidos igualmente en este punto, de que la observación contrastada de las numerosas exclusiones de significados —más numerosa en cual-

quier caso que a la inversa, pese a la presentación del universo artístico como marco de todo lo «posible»— se ordenaría según una lógica sistemática coherente de lo aceptado y lo rechazado.

En conclusión: bajo la perspectiva pragmática que acabamos de operar en este párrafo, cobran cuerpo efectivamente las peculiaridades lingüísticas de la poesía/literatura, frente a las de la lengua estándar. Sobre todo en el dominio del receptor del «acto de habla literario», la realidad indiscutible de la conciencia con que en él se opera la naturaleza específica del sistema literario como sistema secundario de modelización, desemboca en peculiaridades específicamente poéticas/literarias no predicables en ningún caso de los actos puramente comunicativos. Pero quizás lo más sorprendente —y que, de corroborarse, resultaría definitivo— sea el hecho de la *sistematicidad* del doble sistema de transgresiones y excepciones al «estándar», a través del cual puede ser sistematizado, a nuestro juicio, el conjunto de rasgos de lengua literaria. Quizás sea, como hemos dicho, esa misma sistematicidad lo que ha canutido hasta ahora la concepción autónoma de la excepción poética, en la medida en que se han asimilado, con injustificado abuso evidente, excepción, violación y transgresión con asistematismo. No es ni mucho menos en la vía de rastrear la inorganicidad del conjunto de rasgos de la lengua poética —que en nuestra opinión no existe objetivamente, sino muy al contrario— como se debe llegar a proponer la autonomía de la misma respecto del «estándar». El camino más riguroso consiste, a nuestro juicio, en rechazar pertinazmente las alegaciones no probadas de que todos los rasgos de la lengua literaria *procedan* —y no sólo estén también representados, lo que es otra cosa— del «estándar». Porque estoy persuadido de la necesaria *sistematicidad* esencial de la lengua poética, en cualquier grado de autonomía en que se la quiera concebir, pienso que ese rasgo no supone base para su diferenciación del «estándar» lingüístico, también probablemente sistemático. La cuestión radica en la naturaleza autónoma del contenido concreto de rasgos, reglas y elementos lingüísticos con que se constituye cada uno de los dos complejos sistemáticos de lengua.

3. *El texto, nivel de decisión de la especificidad lingüística de la poesía/literatura.*

3.1.1. Lo que ha sido para una cierta tradición del contenidismo teórico-literario la invocación del plano pragmático en la búsqueda de una definición de la literariedad/poeticidad extraformalista y extralingüística —lo segundo es, positivamente, inexacto—, lo es dentro de la tradición de la Poética lingüística el encuentro posible de las tradicionales y a veces no bien conscientes instancias al texto, como nivel en el que se resuelven las tentativas parciales de definición autónoma de la literariedad. En efecto, la sustitución, creemos que ya definitivamente justificada, de la sentencia por el texto como más amplio nivel de explicitación del plan lingüístico que da origen al tipo de actos-expresiones a que pertenecen los textos literarios/poéticos (García Berrio, 1979b), tiene la ventaja para nuestro propósito actual de que, por añadidura, muchos de los rasgos parcialmente intuidos como específicamente literarios/poéticos descubren su más radical especificidad, contemplados a la luz de su funcionamiento reforzado e intensificado en el dominio global del texto.

El texto literario/poético establece, efectivamente, unos límites más precisos y hasta convencionalizadamente fijos a estos tipos de expresión, que no conoce en el arranque de su elaboración el texto comunicativo-estándar. El autor de un

soneto, de una décima, parte de entrada con el presentimiento del cierre (Lázaro Carreter, 1976a: 332). Acepta una dimensión prefijada a su discurso que peculiariza e informa cada una de sus operaciones/decisiones de invención temática, disposición estructural y elocución en todos sus niveles. Sin conocer límites tan próximos, el constructor de una pieza teatral, de una canción o de una novela, es consciente, idénticamente, de la existencia de límites relativamente convencionalizados y experimentados, adaptados y ordenados a la eficacia comunicativo-estética de tales discursos. De ahí que la interdependencia entre todos los componentes singulares del discurso literario-poético sea tanto más permanente y solidaria que la que determina las selecciones recíprocas del discurso comunicativo «estándar».

Con frecuencia el hecho anterior se ha planteado tan sólo como una especie de secuela virtuosista, libremente asumida por el creador poético/literario, pero en el fondo total y absolutamente ociosa. Y esta actitud no sólo se ha dado históricamente en las filas de los «enemigos» de la poesía, sino aun secularmente entre los más fervorosos partidarios y cultivadores del arte clásico, concebido básicamente como «artificio», como «además» retórico o dificultad exornativa. Por el contrario, a nuestro parecer, la traducción del tecnicismo formalista «priem» por «procedimiento» es en español más justa con la naturaleza peculiar del arte literario, que la anterior de «artificio» (Sklovskij, 1969: 9; García Berrio, 1973: 91-93). La artificiosidad del elaborado «procedimiento» literario no viene dictada sino por la exigencia de redoblar las capacidades significantes de la lengua «estándar». Ya hemos visto con Lotman (2.6.8.) cómo la literatura/poesía supone una superior capacidad significativa, a través de fórmulas bastante vagas como «enriquecimiento transmental», expresividad sentimental, etc... etc... El texto literario/poético, al evidenciar permanentemente la imagen de unos límites intranscendibles, refuerza la coherencia entre sus componentes, en un equilibrio de tensiones que recorren sin excepción el cuerpo total de gran obra artística, evidenciando poderosamente cada uno de sus elementos; pero, al mismo tiempo, reforzando el cemento unitivo que desdibuja sus propios márgenes sustantivos en beneficio de su deíxis de la global multiplicidad textual.

3.1.2. No olvidemos, por lo demás, que en la actual concepción de la compartimentación de dominios lingüísticos, la condición de *nivel* pragmático viene integrada —identificando así nivel con perspectiva o punto de vista, lo que tiene una gran tradición desde el tratamiento habitual de la noción nivel en el generativismo— en el ámbito general del *dominio* textual. El texto es, sobre todo, una entidad concreta de discurso —lo que determina como consecuencia, además, la perspectiva o punto de vista correspondiente— medible entre límites absolutamente precisables, que incluyen como componentes la totalidad de las entidades concretas lingüísticas de los demás niveles. En tal sentido el «acto de expresión» que origina como componente pragmático el texto, es la energía que produce un resultado lingüístico, el texto que la recubre. Desde un texto concreto puede reconstruirse la estructura del acto expresivo en todos sus pasos; pero si dicho acto nos es conocido en su esquema estructural, no poseemos por eso texto alguno, en la medida que dicha plantilla pragmática ha de llenarse de contenidos lingüísticos concretos, fonofonológicos, morfosintácticos, léxico-semánticos, etc..., en breve: del conjunto de todos los elementos-componentes del texto.

Téngase presente, además, que en la referida conciencia actual del texto —justificada desde las Gramáticas textuales más corrientes y reconocibles como tales, pero citada y difundida con asiduidad también desde la correspondiente actividad científica semiológica lingüística más actuales—, junto al dominio lingüístico ma-

terial concreto del texto, se reconocen en éste su imprescindible extensión en relación a dominios no estrictamente materiales-textuales, a los que se considera, en cuanto *contexto*, integrantes del texto. Es decir, cualquier texto, el texto del *Quijote* por ejemplo, en cuanto entidad lingüística no puede reducirse a la dimensión discursiva meramente expresable, o subsidiariamente escribible o imprimible. Porque si el texto quedara reducido a tal estado, esto es, un conjunto de *referencias* lingüísticas, léxicas, sintácticas, sin extenderse a dominios de presuposiciones, de incorporaciones referenciales, etc..., tal texto devendría progresivamente opaco, ambiguo, y, en definitiva, comunicativo, alingüístico.

Por tanto, si se piensa en el *contexto*, sobre el *co-texto* (van Dijk, 1972: 39), como realidad pragmática ajena al espacio textual, se pretende reducir éste a una situación inviable. El texto, pues, como plano de consideración de la lengua y como unidad-entidad concreta del discurso lingüístico, asume, organiza y relaciona la perspectiva/nivel pragmático con los demás integrantes lingüísticos. En el caso concreto del texto literario, su poder último de organización definitiva del conjunto de la expresividad literaria/poética es indudable. Nosotros procederemos ahora a reexaminar el sistema de rasgos fundamentales de la especificidad literaria/poética, a los que hemos ido aludiendo en los distintos apartados del enunciado 2, abordando tal examen de los rasgos literarios con la mira puesta en la perspectiva textual. Veremos en tal caso que cada uno de tales rasgos, aun los que se nos ha revelado como menos definitivos, cobran poder y refuerzo insólitos en tanto que comportamientos lingüísticos esenciales inabordables en la consideración del «estándar».

3.2. En el conjunto, los rasgos literarios/poéticos fono-fonológicos son quizás los menos afectables, a primera vista, por la perspectiva de su inserción textual. Su limitada extensión en la cadena terminal de manifestación lineal del texto fomenta la sensación de su condición autolimitada, con influencias de corto espectro: se piensa en su expansión intersintagmática en términos más bien microtextuales. Sin embargo, los viejos presupuestos de la hermenéutica retórica, actualizados por Jakobson, y más detalladamente por los análisis de Greimas y Rastier (Rastier, 1972: 80-106), nos obligan a considerar los hechos fono-fonológicos de rima, acentuación, colorido vocálico, aliteración, etc... como elementos fuertemente solidarios en la *isotopía* temática del contenido. El texto es la gran unidad que determina la extensión y perfiles básicos de dichas redes, sus márgenes, su propia tipografía, establece sabiamente las zonas de concentración y de vacío, de tensión psicológica y de recuperación.

Recordemos fenómenos clásicos como las estructuras de responsión estrófica en los cantos del coro trágico griego, o las estancias de la canción romance, o bien la fijación estrófico-textual de la disposición de rimas en las literaturas modernas. Tales hechos —y muchos otros a los que no aludimos— refuerzan la hipótesis creativa, en el sentido de que la consciencia de un marco textual muy cerrado determina absolutamente las operaciones de elaboración del texto literario/poético, ya desde estos niveles iniciales. Las isotopías fónicas, ceñidas a la dimensión del texto poético/literario, crean la pauta a través de la cual es ya intuible la presión determinante del texto en la organización del discurso literario, en unos términos de delimitación e inmanencia que no conoce el discurso comunicativo «estándar». La poesía de todos los tiempos o la organización prosódica del texto, de las piezas oratorias y, en general, incluso la distribución acentual del colorido fónico, etc... no se suscitan y distribuyen ajerárquicamente y casualmente, sino dentro de un concierto tonal perfectamente calculado y ejecutado —tal que marca la eficacia y la

dignidad artística mismas del mensaje—, cuya partitura está prefijada y conclusa en el cálculo del texto.

3.3. Del conjunto de los fenómenos análogos en el nivel morfo-sintáctico, sin duda el rasgo morfológico literario/poético de mayor entidad es también el más directamente derivado del juego de la perspectiva textual. La que hemos denominado con frecuencia (García Berrio, 1973: 130 y ss.), incluso en este mismo artículo, *dinamización textual del morfema* en el dominio de la expresión poética, viene a representar la correspondencia en este plano del fenómeno general de la *isotopía textual*, que estamos considerando como rasgo diferencial básico entendido de modo privilegiado en el caso del texto literario. Cada elemento del texto, a este nivel cada morfema —o plerema, tema o monema que se quiera—, recibe en el caso del mensaje literario/poético una carga tal de «responsabilidad textual», que se traduce en el ámbito de la cenestesia poemática en un ponderado valor situacional de tal morfema, y en los dominios más concretos del léxico y la semántica como rasgos muy definidos de *propiedad* y especial motivación de la selección léxica. Asimismo la dependencia cotextual semántica se traduce normalmente por la difuminación de perfiles significativos automáticos en el sistema semántico general para el caso del significado de la pieza léxica en el poema.

La responsabilidad que la corriente de *dinamización textual* tiene en el efecto, tan señalado para los mensajes literarios, de *deshabitualización* o *desautomatización* de cada morfema como pieza textual aislada en general es absolutamente total. Ese distanciamiento logrado en el texto artístico, que provoca automáticamente la repristinación del significado de las piezas léxicas, o de las construcciones sintagmáticas unitarias, se logra mediante el procedimiento de la poderosa cohesión co-textual que se realiza en el interior del enunciado artístico. La presión de un co-texto adensado en la cohesión del efecto artístico del mensaje literario-poético produce la paradoja del aislamiento y la evidenciación de cada pieza, simultánea y compatible con la evidencia permanente e inviolable de la totalidad del texto (García Berrio, 1973: 142-160; Foucault, 1966: 293).

3.4. En íntima correlación con los fenómenos aludidos en el nivel morfe-mático se presentan los dos rasgos más destacados de la expresión literaria/poética en el plano léxico: la *selección* y la propiedad o *decoro* léxicos. Ambos, hechos fuertemente conectados con los procesos de dinamización e interdependencia de las piezas textuales en el seno del dominio general del texto.

3.4.1. Por lo que respecta a la *selección*, no parece necesario enfatizar aquí la importancia diferencial que se le atribuyó, desde los orígenes históricos mismos de la expresión artística verbal, para su delimitación del uso comunicativo «estándar» del lenguaje. La selección léxica fue el único principio lingüístico de apariencias conscientes sobre el que el arte clásico estableció la proclamación de su eficiencia y autonomía con respecto a la expresión normal comunicativa. Dicha selección operaba, como es lógico, según el principio de la sustituibilidad de formas en el enunciado textual, mediante la acción de un doble sistema simultáneo de equivalencias significativas y diferencias jerárquico-estilísticas de tales piezas intersustituibles. El elemento regulador último de dicha jerarquía era nuevamente el *texto*, operante en este caso en la totalidad de dimensiones y virtualidades de sus integrantes contextuales y cotextuales.

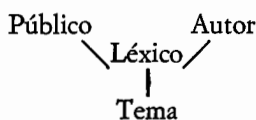
Se daba, en primer lugar, el principio jerárquico fundado en las razones más intuitivas o caprichosas del orden material o acústico. La eufonía, la venustez de

los componentes materiales de una palabra o un sintagma, creaba un orden de preferencias, que aún hoy podemos admitir.

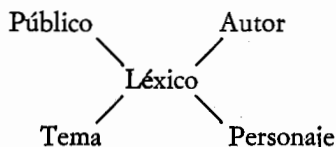
Obviamente la consideración del entorno textual que constituiría el alojamiento de las piezas encuadradas en tal jerarquía era razón determinante en la decisión de idoneidad y propiedad en el enunciado.

Sin embargo, las razones de tipo eufónico, con ser parte no desdeñable, eran sólo un ingrediente mínimo en la decisión general de *propiedad* de una pieza dentro de un enunciado textual. La sanción sobre el *decoro* de una unidad del discurso artístico, basada en la aplicación del sistema de jerarquías antes aludido, integraba gran cantidad de considerandos. Junto a prejuicios de superstición sobre los componentes materiales de la pieza léxica: eufonía, ictus sentimental, etc..., se alineaban muchas razones de idoneidad, que aquí —para refuerzo de nuestra tesis— agruparemos con toda propiedad, a nuestro juicio, en *razones de motivación contextual* y *razones de motivación cotextual*. A través de lo cual, creemos que queda bien representada la definitiva responsabilidad del parámetro textual en la mensuración de responsabilidades lingüísticas para la definición de la sustantividad expresiva de la lengua literaria/poética.

3.4.2. *Las razones contextuales* de la definición del «decoro» se configuraban como correspondencia de la metáfora de la estructuración social en clases (García Berrio, 1978: 100 y ss.). Emisor, receptor y mensaje integraban un triángulo de interdependencias selectivas que determinaban todos los componentes del texto literario/poético, pero muy en especial comenzando a partir del léxico, o al menos eso era lo que sentían explícitamente. Esquemáticamente, el sistema de relaciones pluridireccionales constituido por tales elementos quedaría reflejado en el gráfico siguiente:



Obviamente el gráfico anterior era válido para el modo exegemático de expresión (García Berrio, 1975), en el cual se producía la identidad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. Para los casos en que tal identidad no se daba, es decir, cuando aparecen, personajes que desplazan al autor como sujeto del enunciado, apropiándose a su vez de la ficción de voz adecuada a su índole propia, el gráfico anterior triangular, se extendía a otro esquema del *decoro*, cuadrado, con la adición del personaje como factor interdependiente de la producción decorosa, esquematizable sobre la figura siguiente:



Cualquiera de las líneas que pasan por el léxico es practicable: tanto las que se sitúan en nuestro gráfico como prolongación, lo que colocaría el léxico en el centro de la dialéctica autor-tema o personaje-público, como las que conectan las columnas verticales o las horizontales, en reconocimiento de la determinación del

léxico por acción de la dialéctica público-autor, público-tema, personaje-tema, autor-personaje, y, claro está, la inversión de cada pareja.

Como es bien sabido, las preceptivas clásicas jugaban con la combinatoria creada por todos estos elementos para la justificación, en general, de los rasgos estilístico-formales de sus enunciados lingüísticos, muy concretamente convocados para dar razón de sus decisiones en la materia de elección y combinatoria léxica. El público determinaba del autor por razones de decencia o propiedad el tema más adecuado, el cual conllevaba o no los personajes correspondientes, en los que la verosimilitud exigía un tipo dado de lenguaje. Aunque a veces se invertían las razones de justificación, comenzando directamente por las de decoro lingüístico en función del público o auditorio (García Berrio, 1978: 155 y ss.).

Advirtamos, finalmente, que toda esta argumentación sobre el principio clásico del *decoro*, la creemos igualmente fundada para el caso de la expresión literaria/poética moderna. En ella pueden haber cambiado los concretos parámetros contextuales sociales, que daban razón de ser al sistema clásico, pero la sustitución del orden social por otros: cultural, contra-cultural, etc... no debe confundirse en ningún caso con su definitiva eliminación. La toma en consideración de tales parámetros determina, en último término, la naturaleza forzosamente transitiva de la enunciación artística literaria/poética, en el sentido de la *emisión-recepción*, como la eficacia del mensaje en el de la *representación*.

3.4.3. Más centrados aún en zonas todavía menos discutiblemente textuales, son los hechos de determinación del léxico en el texto literario/poético movidos por *razones co-textuales*. Las piezas léxicas son, en definitiva, meros integrantes del enunciado lingüístico del texto. Este hecho, que pareció ser ignorado por la concepción clásica, hipertrofica, del léxico, queda reconocido quizás dentro de una conciencia explícita, inversa a la del orden clásico, en la experiencia moderna de la literatura/poesía. Pero, en definitiva, el hecho objetivo, más allá de las estimativas extremosas, es que la poderosa palanca del léxico es uno más entre los componentes formales, en interacción con todos los demás, que integran cualquier mensaje lingüístico. Si la interacción entre todos ellos resulta básica para la eficacia comunicativa de los mensajes de la lengua «estándar», tanto más decisiva será para los de la lengua poética literaria, donde al normal rendimiento comunicativo es preciso añadir otras razones de rendimiento, estéticas, transmentales, etc...

Los convencionalismos co-textuales del texto-género, reflejo de las exigencias contextuales antes examinadas, crean una estructura selectiva léxica en la que cada pieza entra en función de su ajuste entre todos los demás componentes del texto. En la escritura artística clásica la disonancia co-textual —intra-léxica, métrico-léxica, gestual-léxica, etc... era el principio más atendido a la hora de prevenir la frustración del texto artístico, literario o poético. Lo mismo pensamos en el caso de las pragmáticamente anticlásicas construcciones textuales del arte moderno, en las que, aun las que se proponen como base la antisonancia léxica, no hacen sino seguir un principio análogo de proporción, sólo que en su vertiente negativa.

3.5. El poderoso refuerzo que la conciencia textual aporta a la definición de la especificidad lingüística de la expresión literaria/poética, se refleja con un recorrido casi absolutamente análogo en el plano semántico. Evidentemente, las razones antes dadas sobre la doble tendencia antitética que el texto global crea respecto a las unidades léxicas textuales —a saber: aislándolas y evidenciándolas merced a los procesos de deshabitualización y, a su vez, integrándolas solidariamente en la totalidad del texto mediante la dinamización y perspectiva textuales— se reproducen,

obviamente, al considerar los significados de esas mismas piezas léxicas, integrantes de la representación semántica global del texto.

3.5.1. La secuela semántica de esta tendencia general del texto literario/poético se manifiesta en el reforzamiento de la *polisemia* de la palabra poética, respecto a los valores usuales de polisemia en la palabra del discurso comunicativo-«estándar» y su correlato lógico, el *polisentido* del texto artístico total, ideal absolutamente opuesto a la univocidad propia del texto comunicativo-estándar.

El hecho del arraigo polisémico del elemento poético/literario se funda en la calculada densidad de la red de relaciones intratextuales, co-textuales, de cada elemento del mensaje poético, densidad que no conoce el texto usual comunicativo. La característica esencial para el tipo de los textos poéticos/literarios es la *pluri-axialidad* de las líneas de referencias co-textuales. Las deixis intratextuales, anafóricas y catafóricas, crean una red de sentidos que recorren el texto literario en todas direcciones, permitiendo con frecuencia incluso la marcha atrás en la lectura de este tipo de textos. Condición que no se ve referida en el texto comunicativo de intereses básicamente progresivo-terminales, donde la dinámica textual-comunicativa no suele reconocer otro tipo de intereses que el de la progresión lineal en el mensaje.

Junto a las causas co-textuales determinantes de la polisemia de la palabra poética/literaria, la influencia de las razones contextuales no es ni mucho menos inferior. Merced a especiales holguras creadas por su alojamiento intratextual, la palabra poética contrae posibilidades de combinatoria referencial muy densas. Tal conjunto de asignaciones referenciales, mucho más vario y rico que el del «estándar» en el dominio de la significación lógico-racional, conceptual, encuentra, sin embargo, su verdadera dimensión en el de las resonancias de connotación sentimental, transmental o irracional. La combinación, por tanto, de un cierto orden de ambigüedad referencial de la palabra poética/literaria, producida por la superposición en la misma de una densa red de conexiones co-textuales, potencia la riqueza de las asignaciones concretas de valor significativo, su «polivalencia» (Schmidt, 1979) en el dominio del *contexto*.

Soporte de tan complejo y denso mundo de relaciones contextuales y cotextuales de sus componentes, la resultante, la composición textual, se ofrece como ápice de la condición ambigua que ostenta la obra de arte verbal, y que hace de ella, como hoy se reconoce usualmente, su rasgo característico por excelencia.

3.5.3. Como elemento textual privilegiado en el caso del texto poético/literario, la *imagen* encuentra en su estatuto de integrante textual no pocos de los perfiles caracterizadores con los que viene definida. Sobre sus apariencias inmediatas de elemento autónomo endosignificativo, de deslumbramiento súbito, la función textual de la imagen resulta, a nuestro juicio, indiscutible. Como la pieza léxica, la imagen aparece engarzada en el texto, y aceptada o rechazada por él, como resultado estético, en función de razones de oportunidad y adecuación contextuales y co-textuales. La introducción de una imagen inadecuada como cuerpo extraño—afortunado o no en sí mismo— en la estructura significativa del texto constituye un elemento de distorsión estética que evita sistemáticamente el creador. Por lo mismo, las razones de entidad co-textual seleccionan intransgrediblemente las imágenes que puede o no sustentar el contexto significativo de un texto dado: hablamos aquí, por ejemplo, de la inadecuación, en líneas generales, de una delicada imagen lírica, que cuadrara perfectamente en la expresión del sentimiento amoroso, en la vigorosa descripción épica, por ejemplo, de una gesta.

3.6. En definitiva, pues, el texto, en cuanto perspectiva y nivel terminales del discurso, es finalmente el ámbito donde se acuñan y elevan a definitivas las peculiaridades diferenciales concretas entre la lengua literaria/poética y la lengua comunicativa «estándar». Diferencia observada en términos cuantitativos o de densidad en lo que se refiere a los niveles de los miembros constituyentes textuales, cobra peculiaridades sustantivas y esenciales incuestionables al situarse en el cuerpo textual como conjunto.

4. *Contribuciones de las gramáticas textuales al esclarecimiento de la literaridad/poeticidad. Tipologías textuales y poeticidad.*

4.1. Por lo dicho anteriormente (3), resulta claro que las disciplinas que se han ocupado tradicional y sobre todo recientemente de definir el estatuto lingüístico del texto y de describir su estructura y leyes de funcionamiento, se hallan en condiciones de realizar aportaciones de la mayor importancia al esclarecimiento de la noción de poeticidad/literaridad. Lo cual es evidente si se valora, como nosotros proponemos, el texto como el único nivel y punto de vista lingüísticos en que la especificidad sustancial de la lengua literaria/poética queda definida respecto del «estándar» lógico-comunicativo.

Evidentemente no nos parece éste el lugar apropiado para realizar ningún tipo de síntesis general sobre los logros y el desarrollo de las disciplinas textuales, singularmente de la llamada Lingüística del Texto. Tal cosa es un requisito elemental que damos por bien conocido de los lectores de este trabajo (Dressler, 1978). En lo que quiero detenerme, sin embargo, es en destacar la necesidad de integración de los resultados de todas las disciplinas lingüísticas que desde una tradición secular se han ocupado del texto.

4.1.1. Así, en primer lugar, resulta urgente integrar en la Ciencia del texto las aportaciones de la Retórica clásica. Las propuestas en tal sentido (van Dijk, 1972: 24) son todavía puros programas de buenas intenciones. Entre todas las partes retóricas, el dominio de la *inventio* puede contribuir al esclarecimiento, en términos muy sustanciales, tanto de la semántica extensional del texto, como de la selección y articulación del tópico del discurso y su descomposición y engarce con otros tópicos a lo largo del desarrollo textual. Los apartados de *dispositio* de los tratados clásicos de Retórica, singularmente quizás en los manuales medievales de concionatoria y en las «artes dictaminis», podrían iluminar incalculablemente la descripción de la macroestructura, como conjunto de macrotransformaciones. Por último, las reglas retóricas de *elocutio* —lo menos directamente textual quizás de toda la Retórica— pueden contribuir indirectamente al enriquecimiento de nuestro conocimiento del texto, en la medida en que éste se organiza definitivamente en los segmentos del microcomponente.

4.1.2. Cuanto menos tan urgente y enriquecedora como la tarea antes aludida es la del cotejo y acercamiento en sus proximidades, que creemos se impone entre las diferentes metodologías lingüísticas y crítico-literarias desarrolladas en los últimos setenta años. Las precisiones de los formalistas rusos sobre los distintos dominios tradicionales de la Retórica se centraron, de una parte, en la evidenciación de la especificidad literaria/poética del discurso verbal artístico, sobre todo en los fenómenos y tipos textuales —poemas líricos y breves textos de prosa artística— habitualmente bien descritos ya por la hermenéutica retórica como mecanismos de

expresividad de la lengua en general. Por otro lado, la atención más inmediata y evidentemente textual de los formalistas se ejerció en el caso de los géneros expresivos literarios tradicionalmente desatendidos por la hermenéutica retórica, como los géneros de la prosa narrativa: cuento, novela corta y novela. La urdimbre textual del relato —rasgos de estructura, motivos, perspectivas, punto de vista, «skaz», etc.— constituyó para los formalistas, en el caso de estos géneros, precisamente la base para definir el *procedimiento* a través del cual quedaba perfectamente perfilada la literaridad (García Berrio, 1973).

La continuidad de la herencia formalista en la experiencia crítica moderna es un hecho evidente, universalmente reconocido y hasta cierto punto bien explotado; aun cuando las circunstancias de la tardía incorporación del formalismo ruso a la crítica neoformalista europea hayan determinado importantes peculiaridades del acoplamiento, a nuestro juicio enmascaradoras unas veces de frutos aún no bien recogidos del pensamiento formalista, y otras perturbadas, sobre todo, por el contagio de las corrientes lingüísticas y críticas europeas desarrolladas y muy activas durante decenios de una Europa desconocedora del formalismo.

Tales corrientes críticas —singularmente nos referimos a la Estilística europea y a la Nueva Crítica norteamericana— no dejaron de depositar, sin embargo, importantes aportes a la investigación estructural del texto. Las técnicas hermenéuticas del «círculo filológico» de Spitzer (Spitzer, 1955: 37-41) coincidían básicamente con las búsquedas de dispersión de motivo, de varia índole, en los formalistas rusos, con los esquemas de distribución de rasgos homólogos, organizativos, en el eje de las simultaneidades textuales buscadas desde el Círculo de Praga a Jakobson, con la evidenciación de isotopías textuales en el estructuralismo francés, o el establecimiento de redes temáticas y diagramas de referencia en gramáticas textuales (Petöfi, 1973).

Por otra parte, la conciencia global de dialecto o de lengua desviada que la Estilística europea acuñó para la lengua literaria/poética, pese a sus desajustes concretos, creemos que ha de ser siempre la base obligada para afrontar las singularidades del tipo de textos literarios/poéticos. Cada estilema literario/poético, o cada «gesto» especial (Mukarovskij, 1964) de la obra literaria verbal, continúa siendo la llamada de atención individuada por la reflexión textual que lo considera y valora dentro del universo del texto artístico.

4.1.3. Dentro de esta corriente de continuidad y contigüidad de esfuerzos —casi siempre en ignorancia recíproca, muchas veces deliberada—, cuyos perfiles más indiscutibles venimos trazando, la línea de contactos más urgente, practicable y fructífera, a nuestro juicio, es la que cabría establecer entre la rica tradición de reflexiones crítico-textuales sobre el texto poético/literario ofrecida por el llamado estructuralismo crítico-literario francés y las que se derivan del poderoso esfuerzo teórico de las gramáticas textuales desarrolladas en el dominio cultural germánico en los últimos años.

Como en la tradición formalista, el estructuralismo francés ha acrecentado el tipo de reflexiones centradas en el dominio de la *dispositio textual*, merced al adensamiento de sus estudios del género narrativo, reaccionando sin duda así contra la propia tradición nacional muy arraigada de la «lectura de textos», generalmente de estructuras líricas, breves y artificialmente fragmentarias o episódicas. La coincidencia en tal tendencia con los hábitos generalizados en las gramáticas textuales es indiscutible, los frutos de tal contraste nos parecen obligados, y fácilmente columbrables, aunque no se haya realizado hasta el presente una tarea de seria comparación. Bien es cierto que el interés prevalente por los hechos de *dispositio*

textual en las Gramáticas textuales conocidas —al menos en los primeros desarrollos de urgencia en todas ellas— obedecía a razones diferentes de las señaladas para el caso del estructuralismo francés. Se trataba de la urgencia metodológica de superar los límites básicos evidentes de las gramáticas sentenciales, de base generativista o no, invocando la realidad lingüística y comunicativa del texto. De ahí la atención prevalente al componente macrotextual, sobre la deparada a los datos del micro-texto, parcialmente abordada ya por las gramáticas sentenciales y la crítica estilística, aun con la inmensa limitación de su carencia de perspectiva funcional-textual. Pero sin duda tal coincidencia en el caso de dos metodologías científicas indiscutiblemente productivas ofrece base de colaboración muy fructífera.

En el aspecto de la determinación de la especificidad literaria/poética no es mucho, en verdad, lo que la investigación de las gramáticas textuales ha avanzado hasta el presente. Sin duda la crítica estructural francesa, aun no señalándose semejante determinación como su propuesta esencial, ha enriquecido más notablemente la ilustración de tal demanda, al haberse fijado programáticamente la evidenciación del estatuto del *procedimiento* narrativo, al que para tal género de textos va vinculada la condición última literaria. Pero no es menos cierto, en tal sentido, que, en cuanto avances sobre el conocimiento real del texto como hecho lingüístico y, sobre todo, como formalización de sus estructuras, las gramáticas textuales desarrolladas en Alemania recientemente (Petöfi y García Berrio, 1979) están en condiciones de enriquecer muy positivamente las intuiciones críticas de la escuela francesa.

4.1.4. No creemos que sea objeto lícito del presente trabajo agotar la nómina de tales acercamientos posibles, como no lo hemos hecho tampoco antes respecto a la tradición retórica, el formalismo ruso, o las corrientes estilísticas europea y norteamericana, que constituyen el bagaje de base del neoformalismo o escuela crítico-estructural francesa. Limitémonos tan sólo a señalar algunas de las más importantes y evidentes líneas de contraste y mutuo enriquecimiento.

En primer término, nos parece un deber de justicia señalar la enorme trascendencia que a todo nivel ha tenido la feliz iniciativa de A. J. Greimas, no siempre explícitamente reconocida, de ofrecer una base muy amplia de comprensión del texto en sus diferentes niveles —sobre todo porque ha brindado el instrumento básico para contemplar su isomorfia— a través del modelo lógico predicativo y sus inventarios actanciales (Greimas, 1971; 1973). Las gramáticas textuales, por su parte, han generalizado y radicalizado hasta una congruencia global que no conoce la crítica francesa —ni siquiera la más directamente influida por Greimas—, dicho sistema de formalización predicativa (Gülich-Raible, 1977).

Sin embargo, parece que con el aspecto antes señalado acaba la línea de los posibles enriquecimientos lingüístico-teóricos del estructuralismo francés en el modelo de las gramáticas textuales altamente formalizadas. Recorriendo ahora las líneas más sobresalientes de uno de estos últimos modelos, el de Janos S. Petöfi (Petöfi, García Berrio, 1979) y proyectándolas sobre los logros tradicionales de la crítica textual estructuralista francesa, resulta, a nuestro juicio, la posibilidad de contemplar mucho más nítidamente el texto literario/poético. En primer lugar, en su condición general de texto, merced a la más minuciosa explicitud del sistema de conceptualización y formalización de Petöfi; y en segundo lugar, también incluso en su estatuto especial de texto literario/poético, precisamente en la medida que dicha diafanidad y pormenor explícito generales antes aludidos acotan mucho más precisamente los dominios específicos del rasgo literario/poético. Sobre todo, en tanto que tales características, en el prejuicio tradicional de su inefabilidad, se mostraban como mecánicas de ambigüedad. La clarificación y formalización del

texto propuestas por los gramáticos formales de base textual constituyen el más adecuado sistema, en muchos casos, para la «desambiguación» de la interpretación crítica del rasgo artístico (Albaladejo Mayordomo, 1979: 272).

4.1.5. A primera vista ya es grande la clarificación que al hecho crítico literario/poético aporta la generalizada distinción básica —incorporada desde el generativismo— de *reglas de formación* y *reglas de transformación* en el plano del texto. La conocida división literaria *res historica-fabula* —cada una con un *ordo naturalis-poeticus* específico y con su medida de coherencia propia, *verdad-verosimilitud*— compone esta categoría de la Poética clásica con sus equivalencias generalizadas desde el formalismo ruso y la narratología norteamericana (García Berrio, 1979b: 260-61; Hendricks, 1973; 1977), y conecta muy plausiblemente, a nuestro juicio, con la concepción de la génesis y la estructura verbal definitiva de la obra como agregado de los dos conjuntos de reglas distintas antes aludidas. De otra parte, la bipartición de las transformaciones en obligatorias y optativas, prolonga la viabilidad de tal descripción generativa del texto, incorporada tanto por van Dijk como por Petöfi, en aclaración de importantes características especificadoras del texto literario/poético.

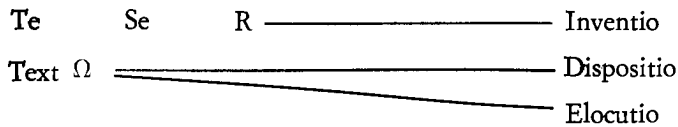
Las transformaciones textuales obligatorias, a partir del conjunto de reglas de formación, completan el dominio de la *res historica*; dicho esto, como hasta aquí, en términos generales. La composición de la *fábula* poética, del *plot*, se establece plenamente en el dominio de las transformaciones optativas textuales. Las *decisiones* del artista sobre el texto que se crea, no se ejercen solamente —como podría sugerir una determinada retórica reduccionista— en el dominio de las transformaciones optativas frásticas. El artista tiene evidentemente opciones a nivel de la estructuración de su texto. En su motivación, muchas de tales opciones se las brindará un código de comportamiento estético, individual o transindividual-cultural, con el resultado de que tales decisiones configurarán la condición *artística* del texto lingüístico. Recordemos cómo el conjunto de motivos considerados artísticos por Tomaševskij (1965: 270 y ss.), venía a coincidir básicamente con un tipo, al que podemos llamar artístico, de transformaciones optativas en el dominio de la estructura macrotextual del discurso literario/poético. En otro sentido, la mayor parte de los estilemas censados por la hermenéutica estilística serían, paralelamente, casos de transformaciones optativas artísticas de índole más bien microtextual.

No obstante, en este dominio, se hacen obligadas dos tipos de precisiones. El primero, externo, es que nuestro discurso actual no trata de ser sino una aproximación anterior, tanto por las indudables homologías que se descubren entre los mecanismos de descripción transformativa del texto y las correspondientes nociones poético-retóricas, cuanto por el grado de opacidad e inoperancia en que están sepultadas las segundas y el casi absoluto abandono de los primeros por parte de los críticos literarios. Tanto más lamentable todo ello cuando, como se ve, de su conexión —debidamente ajustada— puede resultar un tipo de colaboración muy fructífera para la elucidación de mecanismos esenciales en la definición de la literaridad/poeticidad del texto artístico.

La segunda clase de precisiones que creemos necesario formular a este respecto, es más interna y doctrinal. En efecto, la asimilación que hemos bosquejado antes de las reglas textuales de formación y las reglas textuales de transformación obligatoria a las reglas estructurales del discurso en general; y, por otra parte, de las reglas textuales de transformación optativa a las reglas de especificación literaria/poética, se cumple sólo, en líneas generales, en una concepción parcial y limitada de la eje-

cución de los textos artísticos; es decir, la que descontase el hecho de la especificidad literaria/poética de la *inventio*. En efecto, cuando se acepta tal especificidad —y me parece que no puede no aceptarse— que escinde «a priori» temas poéticos/literarios y temas no poéticos/no literarios, tal decisión comporta que tanto las respectivas reglas macrotextuales de formación como sus expansiones en reglas macro-textuales de transformación obligatoria son ya, en principio, también relativamente optativas y, por tanto, afectables por la peculiaridad artística, en cuanto que parten de una opción intencional de base, con la elección y encuentro de un tema transindividualmente artístico literario/poético.

4.1.6. Precisamente desde una difundida dualidad en cierto modo aproximable a la anterior, pero más genuinamente lingüístico-textual, se alcanza otra posibilidad de aclaración en el problema anterior. Se trata de la escisión operada por Petöfi (1973), en la *base textual* entre la *representación semántica del texto* y el *bloque de información*. Dicho conjunto de componentes responde más directamente, a nuestro juicio, a la estructura del sistema tradicional retórico, según la siguiente posibilidad de distribución:



Lo cual es cierto, por lo menos, entendidos los apartados retóricos como *umbrales operativos* de la realización del texto; aun cuando el problema podría volver a plantearse en el aspecto de las dependencias obligatorias entre *inventio-dispositio* e *inventio-elocutio*; como entre determinadas operaciones léxicas ordenadas para bloque de información y determinadas desde la representación semántica textual, o entre la obligatoriedad estructural de «roles» y personajes —dominio de la *dispositio*— seleccionados desde el tema parricidio o adulterio —dominio de la *inventio*—, por ejemplo.

Vemos, pues, que lo que la teoría de la poesía/literatura arrastra desde sus orígenes es un error de esquematización, en el que se confunden los términos *operación* y *componente estructural teórico*. Las categorías de la producción del texto en la Retórica tradicional, al igual que la organización de los elementos semánticos y sintácticos —por no complicar más las cosas invocando la inexacta inarticulación de otros, como el pragmático— en los primeros modelos de gramática generativa, han sido concebidas exclusivamente como componentes estructurales y nunca como verdaderas operaciones, siguiendo la secular conceptualización aislacionista-sucesiva de pensamiento y lenguaje. La huella que tal prejuicio teórico ha deparado a la teoría del lenguaje como a la de la literatura es bien patente en nuestros días.

Sin embargo, no creo que sea imputable a la disciplina retórica la difusión de tamaña simplificación lingüística. Lo que sucede es que la misma Retórica ha sido empobrecida y simplificada por la concepción filosófica del lenguaje impuesta en Occidente. Así se ha potenciado el horizontalismo de la esquematización de los tres componentes estructurales, desatendiendo positivamente las categorías de creatividad ofrecidas por la misma Retórica, y que cristalizan como resultado en el principio del *decorum*. El decoro dinamiza el esquema horizontal, recorriéndolo verticalmente; señalando las dependencias-determinaciones que crea a través del tema la *inventio* en el dominio de la *dispositio* en sus aspectos textuales semántico,

sintáctico y pragmático, y de la *elocutio*. Es decir, proclama la inestabilidad de límites textuales entre semántica, sintaxis, léxico y fonología, cuando se quieren considerar, en la práctica, como espacios sucesivos y cerrados de la producción del texto.

4.1.7. En resumen, de la adecuada combinación de un conjunto de bien conocidas categorías retóricas, lingüístico-sentenciales (generativas y estructurales) y lingüístico-textuales, vemos que puede resultar posible una aproximación fructífera, si no definitiva, a conceptos decisivos en la precisión de la especificidad literaria/poética del texto artístico respecto al texto «estándar». Precisamente porque contamos desde la lingüística textual con una imagen más explícita del objeto literario/poético, que es, sobre todo, un objeto textual.

En tales términos la realidad literaria poética se nos presenta como el producto de un *doble sistema de opciones* culturales y lingüísticas. Mediante el primero, realizado en el nivel de *dispositio*, se produce la especificación temática de la literaridad/poeticidad, indiscutiblemente determinante al menos en el arte clásico. El mecanismo concreto de tal tipo de especificación temática puede ser, a su vez, concebido como un conjunto de transformaciones optativas, conocidas culturalmente como artísticas, operado a partir de la *res historica*, según reglas no difícilmente suposibles: de eliminación, de adición y de combinación. La condición obligatoria de las transformaciones textuales sucesivas: semánticas, sintácticas y sintáctico-semánticas del texto transformado-opción literario/artístico, al ser transformaciones obligatorias y lingüísticas en general, puede precipitar nuevamente la imagen equívoca del texto literario/poético como un discurso de dependencias lingüísticas, y, por tanto, negar la especialidad del mismo respecto al sistema de lengua «estándar». Sin embargo, no conviene olvidar que en su raíz, en el tema dentro del nivel de *inventio*, se ha producido ya la acción de un sistema opcional de transformaciones optativo-artísticas.

El segundo sistema de opciones, actuando como conjunto de transformaciones textuales optativas artísticas, se produce en distintos momentos de decisión en la estructura del texto. Tales transformaciones, donde opera la opción artística, *seleccionan* tipos concretos en los nudos textuales de transformación optativa. El problema no es ya aquí volver a plantearnos —lo hemos hecho en distintos lugares de este artículo— la condición lingüística exclusiva o no de tales transformaciones literarias poéticas, respecto a los inventarios del «estándar». Lo que ahora nos preocupa, exclusivamente, es acortar explícitamente —con claridad posible desde las bases conceptuales que nos brinda la colaboración de disciplinas textuales clásicas y modernas— la zona de las transformaciones optativas, en tanto que conjunto de representaciones semánticas del texto y como bloque de informaciones del mismo, estableciendo un doble dominio en el que quedará definida la singularidad lingüística del texto poético-literario.

4.1.8. Conectando con el error de base antes señalado sobre la comprensión y representación del texto en la parcelada y unilateral consideración retórica de los tres dominios —*inventio*, *dispositio* y *elocutio*— en cuanto componentes estructurales teóricos aislados, y no como operaciones en necesaria ósmosis de expansión recíproca, creemos necesario destacar aquí la atención a los aspectos de la creación textual como proceso de síntesis, que consideramos una de las facetas más importantes y apremiantes de la conciliación de actividades entre las diferentes ramas más modernas de la disciplina textual. En efecto, las hipótesis de la crítica estructural francesa, en especial, los modelos narratológicos de Greimas, Todorov y Kris-

teva (Greimas, 1973; Todorov, 1969; Kristeva, 1970) vinieron a romper con la *perspectiva analítica* del texto impuesta por la tradición hermenéutica de la Retórica y la Estilística, sobre todo —y precisamente— en la escuela francesa de la «lectura de textos».

La consideración del texto predominantemente como *producto de síntesis* implantada desde tal perspectiva, aparte de su novedad, supone una impagable restitución de *realidad* a la descripción lingüística del discurso humano como producto no sólo de recepción-análisis sino en la indescontable etapa, complementaria y previa, de su producción-síntesis. Tal tendencia se contempla, por igual, como realidad quizás no pragmática en los ejemplos antedichos de narratología francesa y en el modelo generativo-textual de van Dijk, y como planteamiento explícito y consiente en la plasmación preferente del algoritmo de síntesis textual, que se ofrece desde la primera exposición básica de su modelo en Petöfi (1973).

Fuertemente influenciados en esto, sin duda, por hábitos de conservación predominantemente creativos, impuestos desde el generativismo, tanto norteamericano como ruso, los cultivadores neoformalistas de la narratología europea y los lingüistas textuales de base generativista han desplazado su atención prioritariamente a los dominios generativos del texto, los más próximos al desarrollo del embrión narrativo como tópico del discurso, y en general al sector macrotextual. Al punto de justificarse la actividad de la crítica misma de los narratólogos norteamericanos, con atención predominante al *discurso* frente al *relato*, o mejor a los problemas de la síntesis de ambos (Hendricks, 1973), en teóricos como Hendricks de determinante formación lingüística inmanentista-estructural, bajo el modelo distribucionalista de Harris.

Mas, por encima de los posibles excesos, la oportunidad lingüística de la tendencia sintética nos parece indiscutible. Por lo menos en el sector concreto de la crítica literaria y de la selección de rasgos de literaridad/poeticidad. Se posibilita así la explicitación del mecanismo de la *creación* literaria/poética, zona mitificada en general en la tradición crítica, a la que se aludía vagamente, se la cargaba de manera global con toda suerte de responsabilidades sobre la realidad terminal estética de la obra, pero no se la estudiaba en la multiplicidad de sus componentes y de las operaciones lingüísticas y de todo tipo que incluye. La propuesta definitiva de una formulación funcional-actancial al tópico del discurso, hecha por Greimas y extendida bajo la metáfora gramatical de Todorov (Greimas, 1971; Todorov, 1969), la apurada descripción de las zonas medular-generativas del geno-texto de Julia Kristeva (1969: 280), el proceso transformativo del tópico textual hasta la manifestación textual lineal, a través de un continuo macro-microtextual en van Dijk (1972: 92 y ss.), son sólo algunos de los modelos de explicación que parten del mismo principio de la *inversión metodógica* crítico-lingüística, en la que se pasa de una perspectiva invariablemente analítica a otra sintético-productiva.

Las consecuencias de tal tendencia en la definición de la literaridad/poeticidad de los textos artísticos son decisivas. Desmenuzada en sus procesos, aclarada como conjunto complejo de causas, e incluso formalizada explícita y coherentemente, la vaga noción tradicional de *proceso de creación artística* literaria/poética ha perdido ya muchas de las veladuras que la hacían comparecer como un acto de voluntad global e impreciso, antes que como un acontecimiento y proceso lingüístico convenientemente organizado, en el que es posible deslindar ya con toda facilidad los impulsos especiales de motivación sentimental, estética y connotativa, y los procesos usuales lingüísticos de la expresión «estándar». También aquí la colaboración entre las distintas tendencias que venimos poniendo en contacto, sugiere la necesidad perentoria de establecer el esfuerzo de concilización sintética; prestando las metodo-

logías lingüístico-textuales la diafinidad de sus aclaraciones y formalización a las propiamente crítico-literarias/poéticas y, por tanto, a los hechos más estrictamente vinculados a la especificidad poética/literaria del discurso artístico.

4.1.9. Como hemos advertido en varias ocasiones no puede ser objeto de este trabajo la descripción exhaustiva de todos los puntos de contacto entre los intereses textuales consolidados en el pasado por la crítica literaria y los más recientes logros de las gramáticas textuales, en orden a una más completa y explícita definición de la poeticidad/literaridad del texto artístico frente al texto de la comunicación «estándar». En los apartados precedentes hemos bosquejado dos de los aspectos más evidentes e importantes. Si nos refiriéramos en concreto a los puntos de contacto en la teoría misma de la constitución del texto, surgirían cuestiones muy decisivas que dejamos por ahora abiertas a un trabajo de propósitos más exhaustivos que el actual. Entre ellas propondríamos, a título de ejemplo, el posible acercamiento entre las nociones de estilemas recurrentes, motivos directrices, isotopías de todo tipo y redes temáticas, bosquejadas desde las distintas metodologías cuyo acercamiento nos interesa. Tales correlaciones, caracterizadas en el caso de la literatura/poesía por marcas cuantitativas y cualitativas de intencionalidad muy evidente y explícita, han conformado el principio de autodeíxis del mensaje a través del cual Jakobson creyó posible definir nada menos que la función poética misma (Jakobson, 1960: 358).

Análogamente, otra noción de decisivo rendimiento podría centrarse en la conciencia explícita, largamente operante ya en Lingüística del Texto, entre relaciones *co-textuales*, y *con-textuales*; o bien las nociones homólogas de perspectiva y valor intensional y extensional, categorías de amplia circulación lógica incorporadas ventajosamente a su expresión lingüística por las gramáticas textuales. La simple mención de la noción crítica e histórico-literaria de *contexto*, su notoriedad casi aplastante, su vigencia actual y generalizada conciencia de responsabilidad en la hora de definiciones como la que nos ocupa de poeticidad/literaridad, creemos nos exime de más extensos desarrollos aquí. Como en tantos otros casos, en ese trabajo nos ceñiremos a un aspecto sólo de la cuestión, de los menos difundidos y obvios. Nos ocuparemos en los apartados sucesivos de un solo detalle en la problemática del *contexto literario*, en el que hemos realizado personalmente aportaciones cuantiosas: la noción de contexto literario/poético restringida al contexto interno de la serie literaria, es decir, a la tradición tópica textual. Doctrina que nosotros hemos elaborado como un testimonio más del tipo de colaboración que proponemos en este trabajo, entre las enseñanzas tradicionales de la Crítica y la Historia literaria y los enriquecimientos recientes de la Lingüística textual.

4.2. Adelantemos que, para nosotros, el caso más notable y sorprendente entre los componentes del *contexto* literario/poético —y, además, el más decisivo sobre la evolución histórico-literaria, en especial en el arte llamado clásico—, el contexto propiamente creado por la misma tradición literaria, se resuelve y explicita como *esquema tipológico*. En tal sentido venimos examinando el caso de un tipo de textos altamente tipificados (García Berrio, 1968), los sonetos amorosos de la Edad Renacentista europea, sobre la base de su integración en las tipologías correspondientes. Dada la identidad métrica del texto que tomamos por definición, el soneto, las variedades textuales aparecen organizadas según un doble esquema tipológico, sintáctico y semántico. Por lo mismo que el género se mantiene constante y, por tanto, la modalidad expresiva básica exegemática, una tercer modalidad tipológica, pragmática, no se nos ha revelado aún fundamental, al menos en el grado de necesidad de las tipologías sintáctica y semántica.

En su aspecto semántico-temático macrotextual, la tipología general del soneto recubre todas las variedades tipológico-temáticas tales como: amorosos, morales, conmemorativos, funerarios, etc... Cada una de esas variedades se configura como un conjunto de textos que cumplen los requisitos sintáctico-semánticos de una definición común, o *fórmula inicial*, a partir de la cual comienzan a desplegarse las variantes tipológicas de que se trate. Por ejemplo, en el caso del soneto amoroso, las modalidades por naturaleza de la predicación —y antecedentemente por la presuposición de comportamiento del actante-término, *dama*, respecto al sujeto (correspondencia/no correspondencia)—, determinan los tipos *canto* (predicación positiva), *queja* (predicación negativa con actante término), *sufrimiento* (predicación negativa sin actante término). Cada uno de estos tipos, en un nuevo nivel, queda subdividido por la especificación de actantes términos y confidente, y, a su vez, cada una de las ramas resultantes en un nuevo nivel aparece bipartida por la modalidad —real o no— de la predicación. Por último, en otro nivel inferior se establecen las ramificaciones propiamente temático-semánticas, centrales y marginales. De tal manera, nuestra tipología semántico-temática, realizada inicialmente sobre quinientos sonetos —y actualmente ya corregida y ampliada sobre una muestra superior—, se concibe como un dispositivo progresivo en el que la fórmula inicial en el primer nivel se ramifica hasta alcanzar un nivel terminal donde aparecen censados en terminales distintas cada uno de los diferentes sonetos, salvo los casos teóricos de coincidencia absoluta o plagio total.

De la combinación de la definición temática de cada texto-soneto, obtenida con arreglo a las anteriores categorías, con su definición sintáctica, tendremos la caracterización tipológica macro-textual del soneto. Pudiéndose, a partir de ella, establecer prolongaciones analíticas micro-textuales, bien para el tipo de análisis estilístico tradicionales, o bien para extender los resultados de la tipología macro-textual sintáctico-semántica y pragmática, especialmente en los casos de textos con escasas diferencias macrotextuales, es decir, imitados o plagiados en distinto grado (García Berrio, 1979).

4.2.1. Descrito sumariamente, como queda, el funcionamiento y organización de la tipología que proponemos —en cuyas exposiciones de detalle encontrará el lector la parte conexas de nuestras propias categorías con el modo de concepción y formalización del texto difundido desde los modelos más usuales y operativos en las gramáticas textuales— (García Berrio, 1978a; 1978b; 1979), abordemos ya el tipo de consideraciones pertinentes a nuestro trabajo actual: es decir, en qué medida tal género de operaciones crítico-lingüísticas colabora a ilustrar la especialidad literaria/poética de determinados textos con respecto a otros considerados productos normales de la lengua «estándar».

Como hemos visto, se registra últimamente con frecuencia la iniciativa de hacer consistir la literaridad/poeticidad de un texto en su grado de adhesión a un cierto conjunto de características denominadas vagamente «culturales». Se intenta así, más que contribuir a definir positivamente la literaridad/poeticidad, negar estos conceptos. Ya hemos demostrado, como mínimo, la falacia que, advertidamente o de buena fe, se esconde tras el rótulo de «características consensuadamente culturales». Se pretende restar a tales peculiaridades condición de hechos lingüísticos; no siendo así, como creemos haber demostrado en este trabajo. Pues, aun reducidos todos los rasgos verdaderamente diferenciales a los puramente derivables de la perspectiva pragmática, como tipo singular de acto de expresión— lo

que nos parece desde luego inaceptable—, no queda demostrada la condición no lingüística de la especificidad, por la pragmática, sino todo lo contrario.

Lo que las tipologías sirven en este problema es la imagen terminante en que consiste ese acto de «acuerdo cultural». Si, como todo acuerdo social, el consentimiento sobre la naturaleza artística del texto literario/poético fue en principio arbitrario —lo que en último término pensamos queda, si no negado, sí bastante restringido, por lo menos, tras nuestro discurso precedente—, resulta desde un punto de vista histórico innegablemente motivado. Lo que fundamenta la motivación de la decisión cultural-lingüística sobre la literaridad/poeticidad de un texto es lo que queda explícitamente de manifiesto en el esquema tipológico. Dentro de tales límites se comprende todo lo cultural y lingüísticamente convencionalizado como poesía/literatura; y fuera lo no admitido. Así, en el caso de nuestro ejemplo, los sonetos considerados en la Europa meridional como poesía lírica amorosa durante los siglos XVI y XVII, son los que cumplen las condiciones de la fórmula inicial y sus desarrollos subsiguientes jerarquizados en el esquema tipológico. En tal sentido, no es poesía el discurso lingüístico que no responda a esquemas isosilábicos y tonales precisos agrupados en combinaciones relativamente fijas; no es soneto cualquier combinación de discurso, poético o no, que no tenga un determinado número de versos de once sílabas, catorce, agrupados en dos cuartetos y dos tercetos; no es poesía lírica si el modo de exposición no es exegemático; no es amorosa si el sujeto de la enunciación no es el agente del enunciado amar. Y, aun dentro de este último rasgo, si no se cumple un gran número de condiciones, como que el poeta ame a una sola dama, que no considere explícitamente ningún tipo de amor carnal sino rendidamente platónico, etc...

Quede bien claro que la tipología no explica, ni lo pretende, las causas histórico-sociales, psicológicas u otras sobre las que se constituye tal suerte de acuerdos; sino tan sólo —y nada menos que eso— describe el marco y contenido concreto del acuerdo. En tal sentido la tipología describe sintáctica, semántica y pragmáticamente el *marco de la condición literaria/poética de un texto*.

4.2.2. Tal descripción y resolución tipológica de la literaridad/poeticidad se ejerce en un doble sentido: en el del *texto-género* y en el del *texto-individuo*. En el primer caso la característica directriz de la descripción se establece en términos de *completez/restricción* del sistema, y, por consiguiente, de *valor* del mismo. En el segundo caso la característica directriz consiste en el rasgo de grado de *originalidad/grado de topicalidad*, y también se resuelve en el *valor* consiguiente.

Atendiendo al conjunto tipológico como sistema cerrado o como texto lingüístico-cultural, la completez del mismo se mide en términos de selección de la realidad. Sintácticamente el texto puede organizarse como una combinación muy limitada de estructuras entre todas las posibles. Siguiendo el símil hjelmsleviano, el texto-género en sus aspectos estructural-sintácticos constituye una *forma* concreta y delimitada dentro de la sustancia expresivo-sintáctica que incluye todas las estructuras textual-literarias reales y posibles. En su concreción semántico-temática, la condición limitada del texto-género soneto amoroso-cortés clásico se configura siempre como una restricción convencional de la realidad, o si se quiere como un mundo posible temático, en dialéctica excluyente con todos los demás mundos posibles, incluido entre ellos el mundo real. Por ejemplo, las notas de univocidad amorosa, concreción platónica del amor, condición generalmente no explícita de la correspondencia de la dama, limitación y convencionalización del tipo real y metafórico de confidentes, etc..., que hemos señalado en el texto-género soneto amoroso, suponen evidentemente una pauta de drástica restricción a posibilidades normales

y reales del amor, como infidelidad, dama enamorada y no caballero, confidentes posibles de índole diferente, carnalización de la relación amorosa, etc...

El resultado de contrastar el mundo textualizado en el texto-género con otras organizaciones temáticas del mismo, como, por ejemplo, la que se puede considerar como real, la soñada, la histórica-contemporánea, la histórica-actual, etc..., determina un *valor* del texto-género, según el cual son posibles discusiones, partiendo de la perspectiva histórica-actual en nuestro ejemplo, como la establecible sobre el grado de inhibición sexual que testimonia el texto-género del soneto amoroso clásico y sus posibles causas sociales —concreción de clientela del trovador respecto del señor y esposo de la amada en la génesis temática de este tipo de poesía, etc...—. En tal sentido, no juzgamos ni mucho menos ociosa la elaboración de tipologías realmente significativas —si no exhaustivas— antes de proceder a generalizaciones teóricas positivamente atractivas como las que a veces ha construido en el plano formal la estilística, o de la estilística-cultural; o bien, en el plano temático, la sociocrítica o el psicoanálisis crítico. Pero en ellas, en cuanto al valor de la base textual sobre la que se opera, no se ha establecido nunca previamente su efectivo valor sintomático; haciéndose a veces generalizaciones abusivas sobre un rasgo insignificante del texto-género.

4.2.3. Históricamente las disciplinas científico-literarias se han restringido casi, en la práctica, a la identificación del valor artístico en relación con la nota de *originalidad/topicalidad*. Al menos, a primera vista, cabría pensar que se ha hecho, desde la perspectiva del sistema de valores general y actual. Sin embargo, el caso del arte, y singularmente el arte literario, conoce aquí una excepción notable. En primer lugar, para el arte clásico de más inmediata influencia grecolatina la situación debe considerarse absolutamente a la inversa (García Berrio, 1978: 146-162). Sólo con la generalización de la concepción social y estética que podemos llamar moderna —o mejor quizá contemporánea—, se ha introducido la conciencia de valoración positiva de la originalidad absoluta, incluso exagerada en los últimos tiempos a pretensiones de renovación permanente y revolucionaria de cada artista. En la Antigüedad, es bien sabido que funcionó la conciencia opuesta; es decir, el mérito verdadero era compatible con la impuesta *retractatio*, la cual venía a consistir en la reelaboración artística hasta la exhaustividad de temas relativamente fijos y notorios.

En cualquier caso, hemos hablado hasta ahora de *originalidad* o *retractatio* en términos muy relativos. Desde luego la originalidad ha sido siempre requisito imprescindible del valor. Así, el concepto moderno de originalidad parece debe ser sustituido, para el arte clásico, por el más general de efecto de *sorpresa maravillosa*, o enriquecimiento de la propia experiencia intelectual, sentimental y estética en el intercambio emisor-receptor. En este punto, la ilustración tipológica se nos presenta con muy alto rendimiento para explicitar esta intuición. En líneas generales podríamos significarla diciendo que el inventario de rasgos macrotextuales sintácticos, semánticos y pragmáticos censados en la tipología constituye el *marco* de la originalidad en el doble sentido de límite y «capacitas» que encierra la palabra marco. Es decir, en cuanto *capacidad*, la tipología representa la totalidad de rasgos del subsistema tipologizado como inventario de frecuencias y como carta en superficie de distribución de soluciones, donde nos es posible, en todo momento, definir funcionalmente el rasgo cuantitativa y cualitativamente, medido en relación con el conjunto o subconjunto de que forma parte. En cuanto a que la tipología se constituye en el límite definidor de originalidad, se alude con ello a una doble cuestión: la más obvia consiste en que gracias a la tipología, concebida como resul-

tado, conocemos la capacidad delimitativo-performativa del sistema como principio de exclusión.

La tipología es límite, al mismo tiempo, también en el sentido que alude a la condición dinámica de la misma. La consideración histórico-evolutiva de un conjunto de fenómenos sobre los que se ejerce el control tipológico, permite retener como parámetros, en todo momento, el rasgo de novedad *introducido* y asumido por el sistema, dentro de una definición coherente de su esencia. Por ejemplo, si en el sistema de lírica amorosa clásica descubrimos un soneto donde se celebren amores ajenos a los del escritor-amante, nos encontraríamos en principio, más que con una marca de originalidad, con un motivo de exclusión ya que dicha característica no queda comprendida bajo la correspondiente fórmula inicial que identificaba para todos los demás casos, durante los siglos xv-xvii, el sujeto de la enunciación (escritor) con el sujeto del enunciado (amante). Podría ocurrir, y así sucedió en realidad, que dicho rasgo —u otros tales, como la realidad explícita de la dama amante en Lope de Vega— hiciera fortuna y generara una corriente de réplicas, que obligase a modificar su estatuto como excepción, convirtiéndolo a regla del sistema. Pero, en tal caso, no podríamos ya hablar de tal sistema como del mismo sistema tipologizado bajo la fórmula general-inicial del precedente. Es así como quedaría a nuestro juicio definida, gracias a la ilustración-control tipológico-teórica de los datos de la realidad, la perspectiva diacrónica del sistema literario —en términos muy similares por otra parte a la versión diacrónica de otros inventarios sistemáticos de conjuntos complejos como la Fonología—, merced a la consideración de la evolución de reglas en el sistema 1 a excepciones en el sistema 1a, y éstas a reglas en el sistema 2, y así sucesivamente.

El *grado de originalidad* queda también medido de esta manera en función de si la innovación *supone un cambio del sistema*, por afectar a los postulados del conjunto de fórmulas que constituyen el mencionado sistema tipologizado, como en el caso de los ejemplos antes propuestos; o bien *no supone cambio del sistema*. Claro está que en este segundo supuesto también debería establecerse fácilmente una gradatoria adecuada —que, como regla se acomodaría a la sanción jerárquica indicada por el grado de proximidad del rango afectado a la fórmula inicial—; ya que la invocación como tentativa-excepción de la regla consolidada, podría afectar en mayor o menor grado a la estructura del sistema sin alcanzar a la fórmula inicial. Tomemos como ejemplo de jerarquía decreciente en relación con nuestra tipología semántica del soneto amoroso (García Berrio, 1978a), los de la oposición de un predicado, de un actante, de un rasgo temático en posición central en su texto, de una modalidad macro-textual expresiva como directo-símil, de un rasgo temático en posición marginal en su texto, o bien de una variante de rasgo (metáfora insólita dentro de un tipo metafórico, como por ejemplo Faetón dentro del tipo mitológico), a su vez en posición central o marginal.

4.2.4. La consideración de la jerarquía que acabamos de establecer y la del problema de la originalidad en su conjunto, nos obliga a considerar todavía esta cuestión a la luz de la constitución textual del discurso, que subyace al establecimiento de tipologías. En nuestro caso, que es el generalizado dentro de las gramáticas textuales al uso, la conceptualización del texto como un complejo macro y micro-componential, funcionando en ambos dominios en la vertiente de los planos pragmático, temático-semántico y formal-sintáctico.

Obviamente la tipología textual, tal como aquí la hemos planteado y como hasta el presente la venimos desarrollando en nuestros trabajos anteriores, considera exclusivamente el dominio del macrocomponente. Las decisiones microcomponenten-

ciales no son tipologizables, o al menos no lo son con resultados distintos de los que ofrecen las tipologías sintácticas y semánticas usuales en las gramáticas sentenciales de las diferentes lenguas; cosa que nuestro trabajo no aborda. Sin embargo, no queremos con ello descartar en ningún sentido el valor textual del microcomponente. No desconocemos, naturalmente, su condición última performativa respecto al texto en el plano general gramatical; ni minimizamos su condición decisiva, como veremos, en el problema concreto de la literaridad/poeticidad del texto artístico.

Declaremos cuanto antes que la propia tipología macrotextual evidencia que, usualmente, las decisiones de *originalidad* y *valor* poético dependen exclusivamente de rasgos microcomponenciales, al menos en el dominio de la lírica clásica. Las grandes revoluciones artístico-expresivas, poniendo en circulación nuevas estructuras textuales sintáctico-semánticas y pragmáticas macrocomponenciales son muy raras, y a ellas, obviamente, no se asignan culturalmente los valores decisivos de literaridad/poeticidad. Por ejemplo, sabemos que ni siquiera Dante y Petrarca son los inventores, en sentido estricto, del sistema de macroestructuras métricas y gramaticales que constituye la lírica románica, que ellos propulsaron poderosamente. Sus predecesores, los que inventaran las macroformas como la «canción» o el «soneto» aparecen silenciados o relativamente empequeñecidos en el dominio de la historia literaria. Y si esto lo decimos en el plano formal de la sintaxis rítmica, no otra cosa podríamos pretender quizás en el más independiente y móvil de las estructuras temático-semánticas. Hablamos, generalmente, de la tradición de lírica petrarquista, pero un análisis meramente superficial basta para evidenciar ya, que en sus macroestructuras sintáctico-semánticas, rítmicas y pragmáticas, tal tipo lírico constituye sólo un rótulo, justo en términos de acierto poético, pero inexacto en términos estrictos de invención.

Tales fenómenos vienen siendo explicados de manera esencialmente idéntica por los historiadores de la literatura, tanto por los que operan sobre esquemas mecánicos socio-históricos, como por quienes buscan explicaciones internas a la propia serie literaria, llamados en general formalistas. Los primeros afirman el poder de las «condiciones» como vía de deprimir el valor explicativo individualista del «genio» romántico en el desarrollo de la producción literaria. Los segundos, sobre todo a través del rastreo de fuentes —y últimamente no sólo de fuentes temáticas, sino sobre todo temático-formales, concibiendo la evolución literaria como cambios de sistemas de formas (Tynianov, 1968: 60; García Berrio, 1973: 288-312)— logran exhumar la infraestructura tópica de todo producto histórico, describiendo las bases de cualquier novedad, que pasa así a ser regularizada como una *transformación tópica*. Como decimos, ambas formas superficialmente antitéticas de entendimiento de la tradición y la creación culturales —a las que se suele hacer pelear por apresuramiento o razones «políticas» con demasiada frecuencia, sin comprender su complementariedad última— son para nosotros formas distintas de una misma corroboración, en la que se funda nuestro quehacer tipológico y de cuya verdad nos hallamos plenamente persuadidos: la doble condición tópica y recurrente de la historia de los productos culturales del ser humano, que obliga a formas de exquisita prudencia y relativización en el momento de formular en historia cultural decisiones de originalidad, creación, novedad y valor (García Berrio, 1979a).

4.2.5. En términos de composición textual y de entendimiento tipológico, diremos que el rasgo de cultura de relativa novedad se evidencia en la larga vigencia histórica de los sistemas tipológicos macro-textuales. La serie literaria del «amor

cortés», bajo su expresión convencionalizada petrarquista prolongó su vigencia en Europa durante siglos; la definición tipológico-textual de tal constatación socio-histórica es la permanencia inalterada en todos los niveles de un tipo poemático macroestructural. Precisamente la participación en tal macroestructura inmutable definía esencialmente para sus contemporáneos la literaridad de los productos textuales que pretendían incorporarse a ella. La literaridad, en términos de la concepción clásica del arte, la definía, por tanto, la *adhesión* a un preciso inventario tópico, cuya inimaginable restricción queda puesta de relieve por nuestras tipologías. Inversamente, para la conciencia artística llamada convencionalmente moderna, la decisión de literaridad/poeticidad la establece el grado de *exclusión* de cada texto, preferiblemente en términos de su macrotexto, respecto del espacio convencionalizado por tipologías de soluciones macrotextuales precedentes.

Lo que sucede es que en la concepción moderna del arte —al menos en el nivel de las aspiraciones— opera una asociación inexistente en la conciencia clásica entre literaridad/poeticidad, como sinónimos de valor, de una parte, y originalidad macrotextual de otra. La caracterización de literaridad/poeticidad de un texto, no figuraba asumida como valor en sí mismo en la conciencia clásica, en la medida que la misma constituía una condición de entrada, un simple modo de adhesión de un código tópico perfectamente definido en términos de macro-estructuras. La originalidad, a la que bastaba para cada caso la definición de su *exclusión* en términos microtextuales, no era sinónimo de valor en la axiología clásica. Por todo lo cual estamos convencidos, a través de la evidenciación tipológica, de que la vigencia del ideal de *retractatio* en la creación textual artística post-clásica ha sido muy prolongada, quizás en la misma medida que en el propio arte moderno la inversión de dicha voluntad de adhesión, que constituía la base de la «retractatio», no ha llegado a plasmarse en sistemas de violación abierta realmente independientes del contramodelo textual clásico.

5. *Literaridad y poeticidad, su deslinde.*

5.1. En los párrafos anteriores hemos insinuado ya la diferencia que se descubre en la pareja literaridad/poeticidad a la luz de la consideración por separado del marco y microcomponente textuales, para el caso del texto artístico. Tal hecho señala sin duda una cierta novedad en el desarrollo de este trabajo, donde siempre se ha presentado como un conjunto homogéneo al agregado de literaridad/poeticidad, por oposición al uso «estándar», objetivo o de mera comunicación poética y racional de la lengua. Sin embargo, creemos llegado el momento de abordar matizadamente las evidentes diferencias que existen entre los dos términos del *complejo* que podemos denominar *uso artístico* de la lengua.

La cuestión, sin embargo, se hará tanto más difícil cuanto que la tradición crítica, sobre todo la más reciente, ha descuidado casi con absoluta regularidad la precisa caracterización y el uso ajustado y discriminado de los términos *literaridad* y *poeticidad*. Para la mayoría de los críticos en los últimos años —a diferencia, por cierto, de lo que pudo ser en el pasado, tanto para el formalismo ruso como, sobre todo en cultivadores del idealismo como Croce— literaridad y poeticidad son designaciones, si no perfectamente sinónimas en el dominio de la cultura consciente, sí al menos en la práctica de su uso. Literaridad, más aún que poeticidad, ha llegado a ser el término único, marcado, en la oposición a uso no convencionalizadamente artístico de la lengua. Toda otra distinción se ha juzgado inoperante, y se ha alcanzado una situación de auténtico vacío categorial.

Las causas del vacío antes mencionado derivan, en gran medida, de la misma índole propedéutica de la mayoría de las cuestiones básicas que se ha planteado en los últimos tiempos la Poética lingüística, dentro de sus respetables objetivos de científicidad respecto a los usos más libres e intuitivos de la práctica crítica en el pasado. Tal sería la situación, por ejemplo, que explicara la ausencia total de este tipo de cuestionamientos dentro de la corriente científica que en este trabajo hemos denominado «pragmática». En otros casos se trata de una secuela más del desenfoque que sufren las disciplinas críticas de inquietud más actual, en lo que hace a la naturaleza de sus objetos de análisis. El interés por los textos narrativos decantado por razones de necesidad objetiva y de conveniencia de los modelos en la Poética reciente (García Berrio, 1977; 1978a: 22), ha determinado el desplazamiento a segundo plano de las nociones estrictamente comprometidas bajo el ámbito de la poeticidad, que dichos textos no se plantean; desarrollándose en todo caso la noción «ad hoc» de ficcionalidad como sobreestructura de la literaridad.

5.2. Sin embargo, considerado el hecho de la literatura en su extensión global, queda fuera de duda que la noción de *poeticidad* resulta imprescindible y es inasimilable a la de *literaridad*. Evidentemente *La colmena*, *Niebla*, o *Las confesiones de un pequeño filósofo* son objetos literarios, no estrictamente poéticos; mientras que *Platero y yo*, *Campos de Castilla*, o *Poeta en Nueva York* son libros poéticos incardinados en el conjunto, mucho más amplio y vario de los productos literarios. Esta es, a nuestro juicio, una popular y convencionalizada distinción, de positiva utilidad y escaso riesgo, de la que la crítica literaria no debe desprenderse, pese a que, como hemos dicho, en los últimos tiempos no la frecuente. Las positivas desmesuras de acento en la adhesión de Croce (1908) a las hipótesis protolingüísticas del Vico, no restan ni importancia ni utilidad a su restringida acepción de la poesía como una realidad peculiar dentro del universo creativo lingüístico, bien acotado en sus peculiaridades específicas, de la literatura.

Así pues, *literaridad* y *poeticidad* no son, a nuestro juicio, en ningún caso sinónimos ni meros calificativos alternantes de un mismo rasgo de lengua. Ambas son, por el contrario, características de determinados textos verbales que se oponen a la norma de la lengua comunicativa «estándar» fundamentalmente a través de un conjunto de rasgos incompatibles con aquélla, definidos comúnmente por la *función estética*, que puede ser establecida sin mayor abuso por las violaciones que soporta y alienta frente al principio directriz de la lengua «estándar», que podríamos fijar, por contraste en la *economía verbal de la comunicación* (Jakobson, 1929), en la condición predominante *representativo-conceptual* (Bühler, 1934) y «práctica» (Bloomfield, 1933) de la misma, y en la modulación predominantemente *denotativa*.

Pero *literaridad* y *poeticidad*, a su vez, son nociones que representan grados sucesivos de la misma tendencia lingüística que las opone a la lengua «estándar». A nuestro juicio, para establecer la distinción entre ellas no basta referirse a observaciones como las tan conocidas de Jakobson (1960) y Lotman (1970) —a las que hemos aludido reiteradamente en este trabajo— basadas en la endoexis lingüística del mensaje, sobre todo fundada en el principio de la insistencia, o en la no neutralidad del significant. Tales caracterizaciones, muy ciertas por lo demás, prescinden en realidad del problema de la distinción entre literatura y poesía, y se refieren más bien al bloque de ambas, y a su diferenciación global del «estándar» comunicativo-lingüístico. No en balde Jakobson empezó hablando, en 1921, de *función estética* (Lázaro Carreter, 1976: 63). Su evolución posterior a la denominación más difundida de *función poética*, fue sencillamente un tributo a la fortuna y

expansión, en muchos casos abusiva e impropia, del término de Poética referida a la Poética lingüística. Pero, en la medida en que se trata de una evolución, en tal sentido doctrinalmente irresponsable, no la motivó en ningún caso que se sepa, la voluntad de diferenciar poeticidad y literaridad dentro de la función global estética (Martínez García, 1975: 131-140; Garrido Gallardo, 1978). Más adecuadamente, Lotman ha restituido el acierto inicial de Jakobson al hablar de características del *texto artístico*, con lo que en su libro fundamental (1970) se refiere predominantemente al uso verbal poético, pero también, con mucha frecuencia, al uso literario.

5.3. Si es tan generalizada la indistinción terminológica entre literaridad y poeticidad, o —lo que es igual— su irresponsable permutabilidad; no debe extrañar la relativa parquedad —por no hablar de vacío— de intentos recientes en la Ciencia literaria tendentes a establecer criterios de distinción entre ambas. Esto supone obviamente un paso, no fácil, más allá del reconocimiento inicial de la dualidad, de su estabilización definitiva y su relativa fijación universal. Lo que, por ahora, sería para mí un «desideratum», una exigencia saludable para el buen entendimiento en las disciplinas críticas, que, por otra parte, no pretendo se cumpla pronto y menos aún en respuesta a instancias relativamente aisladas, como la mía.

La tarea, además, es previsible que resulte de enorme empeño y complejidad doctrinales. Téngase presente que la distinción entre bloque de textos verbales en función representativa y el de textos en función artística o estética, que ya ha agotado innumerables ejercicios, dista mucho de constituir todavía una categoría de verdad acatada sin reservas —pese a nuestra propia convicción sobre su realidad—, como hemos ilustrado en este estudio: a mayor abundamiento lo será la distinción interna entre textos con función estética o artística, recientemente inédita y casi abandonada de propuestas ejemplares. Como en tantos otros casos, invitamos en tal sentido a una profundización en la Retórica y Poética clásicas, como veneros ubérrimos de criterios de discriminación. Pero, por ahora, no estamos en disposición de ofrecer sino poco más que una intuición genérica.

En principio, la distinción entre literatura y poesía puede recorrer dos vías generales, *lingüística* y *pragmática*; destacando en la primera nítidamente el importante *componente acústico-rítmico*, tan exclusivamente exaltado por la Poética antigua, como irresponsablemente deprimido en la moderna. La que en principio denominamos vía pragmática, pasa sin duda de manera central por el conjunto de los mecanismos y convenciones relativos al *campo del «sentimiento»*. El instrumental de argumentos para ilustrar concretamente estas propuestas no lo abordaremos en este trabajo. Existe en la Retórica tradicional y en la Historia de la Teoría literaria —y se halla depositado en consecuencia en la cultura general literaria más común—; siendo generalmente conceptos y razones que resultan ya simplemente obvios y que quizás sólo precisan de una sistematización orgánica. Ahondar o renovar, por tanto, resulta muy difícil en éste, como en todos los conjuntos doctrinales. De acuerdo con ello, el tratamiento general de la distinción entre literaridad y poeticidad requiere un trabajo especial, en todo caso complementario del que aquí presentamos.

A mi juicio, la tarea propuesta requiere, de una parte el paso previo de *sistematizar* los datos tradicionales e inorgánicamente mantenidos en suspensión inerte en la cultura teórica actual sobre el arte literario; y, por supuesto, *completar* tal inventario de datos con nuevas razones. En esta última tarea desemboca, en mi opinión, un aspecto muy concreto bosquejado en este artículo (4.2), así como en el conjunto de mis trabajos recientes sobre tipología textual (síntesis y actualizaciones en

García Berrio, 1979a; 1979c). Brevemente insistiré, para concluir, en el punto siguiente:

5.4. Como ya se ha indicado indirectamente, el límite textual entre el macrocomponente, tipologizado por nosotros tanto en su aspecto temático como constructivo-argumentativo, y el microcomponente de los sonetos clásicos puede contribuir a ilustrar aspectos no irrelevantes de la dualidad literaridad/poeticidad. En su condición de esquema topificado, fijado casi sin excepciones en la tradición artística, tanto el tema del soneto clásico como su estructura textual macrosintáctica, elegida entre el limitado inventario de las posibles, no determinaban por sí mismos aspectos decisivos de *acierto* a la iniciativa individual del poeta. Nuestra experiencia en el ejercicio de tipologías nos muestra que el artista se movía dentro de unos cánones temáticos y argumentativos fijos y tradicionales —«carpe diem», confidente-río, símiles temáticos como los contrastes de color, etc...— que él, por lo general, no se proponía renovar.

Tal ejercicio de aceptación inalterada del antecedente tradicional y de los modelos artísticos concretos suponía para el artista clásico, y sobre todo en la tradición de la lírica amorosa romance post-petrarquista, la seguridad de saberse integrado, de entrada, en una tradición cultural convencionalizada. El *hacer literatura era un hecho inicial de opción previa*, un «capital de cultura», que en sí mismo *no implicaba valor*, ni *acierto*. A diferencia del novelista o el literato moderno, que siente la exigencia de la novedad y en quien, por tanto, la selección del tema y de la estructura constructiva de la obra constituyen iniciativas *valorables* en términos de *acierto* personal, el poeta clásico innovaba a otros niveles: al de realización del «ornato» verbal, como él mismo pensaba (García Berrio, 1979d: 31), o bien, como desde nuestra perspectiva actual podemos precisar más concretamente, en el dominio de las *transformaciones textuales del macro al microcomponente*; así como fundamentalmente en el *conjunto de operaciones verbales relativas al microcomponente*. En tal sentido se puede afirmar globalmente, que la *condición de literaridad como hecho de convención* la garantizaba para el artista clásico la asunción de una estructura macrocomponential textual tópica; mientras la *consecución de la poeticidad como valor no automático* la confería la realización concreta, original y no primariamente tópica, del componente microtextual.

6. Conclusión

Condición «estándar» de la lengua, literaridad y poeticidad se ofrecen tras este análisis como tres momentos sucesivos de un proceso general lingüístico. *Lengua «estándar»* y *lengua literaria* se aproximan, en líneas generales, por la *naturaleza denotativa de su objeto* de comunicación, y divergen en el diferente entendimiento de la *economía verbal* de sus mensajes. Tal entendimiento económico, realizado, por lo demás, sobre estructuras de modelización secundaria diferentes, aproxima la lengua literaria y la poética, las cuales, sin embargo, divergen en sus resultados, literatura y poesía, en lo mismo que se aproximaban los mensajes literarios y los de comunicación «estándar»; a saber, en la naturaleza del objeto de comunicación: *experiencia representada* en la literatura, y *descubrimiento-compartido* sugerido por la poesía.

ANTONIO GARCÍA BERRIO
Universidad de Murcia

EDICIÓN AL CUIDADO DE
MARGARITA ŠMERDOU ALTOLAGUIRRE
Y
MANUEL BONSONS GONZÁLEZ

SUMARIO

- MOLL, Jaime: *Por qué escribió Lope La Dorotea.*
- ARCE, Joaquín: *Cultura clásica y lírica neoclásica.*
- ROMERO TOBAR, Leonardo: *Tres notas sobre aplicación del método de recepción en Historia de la Literatura Española.*
- CARBALLO CALERO, Ricardo: *Castellano y gallego en el «álbum de la caridad».*
- MARTÍNEZ CACHERO, José María: *Noticia de «La musa nueva | florilegio de rimas modernas» (1908), segunda antología del modernismo español.*
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco: *El modelo clásico como constante histórica.*
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel: *Sócrates y los hombres de hoy.*
- GARCÍA GUAL, Carlos: *La tradición abierta de los clásicos populares.*
- GUILLÉN, Claudio: *De influencias y convenciones.*
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María: *La historia literaria y la crítica.*
- BOSQUE, Ignacio: *En torno a la llamada «poética generativa».*
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto).*