

Semiología

Cátedra di Stefano

Cuadernillo 2. En torno al análisis de los discursos

Sede Ciudad Universitaria

María Cecilia Pereira (coordinadora)

Verónica Zaccari y María Barreiro (editoras)

2017

Índice

El estudio del discurso: recorrido de la unidad, María Cecilia Pereira 1

I. La enunciación

Artículos fundadores

De la subjetividad en el lenguaje, Émile Benveniste	6
El aparato formal de la enunciación, Émile Benveniste	12

Enunciación y deixis

La enunciación, Elvira Arnoux (coord.)	18
--	----

La actitud de locución

Sobre <i>Estructura y función de los tiempos en el lenguaje</i> , Elizabeth Lerner	26
Estructura y función de los tiempos en el lenguaje, Harald Weinrich	28

Otras formas de inscripción del sujeto en el discurso

Subjetivemas, Catherine Kerbrat Orecchioni	32
Las modalidades, Dominique Maingueneau	36

La enunciación en la imagen

La enunciación y el interpretante, Paolo Fabbri	42
Lecturas complementarias	45
La enunciación visual, Jorge Alessandria	48
Lectura complementaria: El debate sobre el iconismo y la perspectiva	52

II. Polifonía

Interacción de voces: polifonía y heterogeneidades, Mariana di Stefano y María Cecilia Pereira	56
Ejercitación	65
Los enunciados referidos, sus funciones y la atribución de la responsabilidad enunciativa, María Cecilia Pereira	66
Ejercitación	70

III. Las escenas de enunciación, el ethos y el pathos

La perspectiva del análisis del discurso, María Cecilia Pereira	77
El "Círculo de Bajtín" y el lenguaje como práctica social, María Cecilia Pereira	82
El problema de los géneros discursivos, Mijaíl Bajtín	85
Problemas de ethos, Dominique Maingueneau	90
La escena de enunciación, Dominique Maingueneau	97
El ethos, Dominique Maingueneau	103
El pathos o el rol de las emociones en la argumentación, Ruth Amossy	110
Nuevas textualidades, Dominique Maingueneau	124
Variedades de hipertexto, Christian Vanderdorpe	130

El estudio del discurso: recorrido de la unidad

María Cecilia Pereira

Tanto Peirce como Saussure se ocuparon del estudio de los signos. Mientras que el primero buscó dar cuenta del proceso de semiosis en el que intervienen, Saussure los concibió como unidades que integran un sistema, la lengua, en el que adquieren su valor. Continuando en parte los trabajos de Saussure, Benveniste estudió la significancia de esas unidades cuando es engendrada por el discurso. Para ello, como hemos visto en la Unidad I, distinguió en los lenguajes dos modos de significancia. En el sistema de la lengua, las unidades son signos verbales que poseen una significancia semiótica, pero es en el discurso donde la lengua se emplea. Allí los signos adquieren el estatuto de “palabras” y actualizan sus sentidos en cada enunciación. En el lenguaje musical o en el pictórico, en cambio, no hay signos significantes, sino unidades (notas, colores) que adquieren su significación en cada composición. El estudio del segundo modo de significancia, que Benveniste denominó *semántica*, no se centra en las unidades estudiadas por Peirce y por Saussure, sino en el discurso. Este no es concebido como una constelación de unidades sucesivas o simultáneas. Es una entidad de un orden diferente en la que el sentido se realiza globalmente y que requiere considerar las condiciones de producción y circulación para su comprensión. En esta parte de la materia encaramos el estudio de ese modo de significancia engendrado por el discurso a partir de distintos conceptos que han sido propuestos por las ciencias del lenguaje para explicar los sentidos de los discursos sociales.

La noción de discurso es compleja. En numerosas ocasiones, la palabra “discurso” designa un conjunto de enunciados: el discurso de los medios, el discurso feminista, el discurso kirchnerista. Otras veces se la emplea para designar un enunciado particular destacando el hecho de que ese enunciado es el producto de un acto de comunicación sociohistóricamente determinado. La noción de discurso se opone a la de lengua en la medida en que alude en ambos casos a su uso en un contexto particular. Benveniste explica que el discurso remite al ejercicio/ al uso de la lengua en cada enunciación. El discurso, dice, es “la lengua en tanto que es asumida por el hombre que habla, y en la condición de intersubjetividad”, lo que hace posible la comunicación lingüística. Siguiendo esta última aproximación, a lo largo de la unidad II se estudian los siguientes rasgos:

En primer lugar, el discurso es asumido por alguien, que se plantea como fuente de los señalamientos temporales, espaciales y personales, indica qué actitud adopta como locutor respecto de lo que dice y el modo en que interpela al otro. El discurso no necesariamente explicita esas actitudes o el tipo de interpelación que realiza, sino que las “muestra”. Así, si alguien dice “¡Vení!”, “Llueve”, “Tal vez llueva”, “Creo que va a llover”, no explicita la orden, la certeza o la duda, sino que, con recursos verbales, tonos o gestos, pone en escena la interpelación que realiza.

Otro rasgo del discurso es que siempre está **orientado**. Los discursos “van a alguna parte”, tienen un fin. Por eso indican, de un modo o de otro, las intenciones del locutor. Imaginemos una conversación de dos compañeros de la facultad a quince cuadras de la sede. Llega la hora de ir a clase, están considerando cómo llegar al curso y uno dice: “La facultad está cerca”. La orientación del discurso es clara: la intención del locutor es que su interlocutor concluya que conviene ir caminando. Su compañero, en cambio, le dice: “No, la facultad está lejos”, de lo que se deriva que prefiere tomar un colectivo. Así, las palabras “cerca/lejos” orientan en dis-

tintos sentidos el discurso: no indican exactamente una cierta distancia a la facultad, sino el modo en que es percibida esa distancia y las intenciones del locutor en cada caso.

Por eso se ha subrayado que los **discursos son opacos**, es decir, no representan de manera transparente los estados de cosas a los que se refieren, sino que representan el modo en que son concebidos esos estados de cosas. Construyen entonces una mirada del espacio, del tiempo, del referente, e incluso representan al propio enunciador y al enunciatario. En el “escenario” montado en el discurso se muestran algunos aspectos del mundo y de los que hablan de él y se ocultan necesariamente otros aspectos. Para corroborar la opacidad discursiva basta con comparar, por caso, los títulos de una noticia periodística. En ocasión del Día Internacional de la Mujer, por ejemplo, los medios gráficos argentinos propusieron en 2017 distintos representaciones del evento, de los participantes y de las acciones desarrolladas:

- “Un ‘ruidazo’ dio inicio al Paro Internacional de Mujeres, antes de la marcha a Plaza de Mayo”
- “La marcha de la bronca”
- “Movilización en el día Internacional de la mujer”

El primer título representa el acontecimiento como un “Paro Internacional de Mujeres”. Aquí las mayúsculas hacen suponer que se ha seleccionado la denominación formal del evento y, a la vez, esa denominación ubica los otros dos eventos mencionados –el “ruidazo” y la “marcha a Plaza de Mayo”– como acontecimientos similares a los que tienen lugar en esa fecha en distintas ciudades del mundo. El enunciado destaca sobre otros aspectos el inicio de la marcha –lo ubica en primer lugar– y cita el modo en que los participantes denominaron ese momento: un “ruidazo”. Por otra parte, la decisión de mostrar los acontecimientos a partir de las formas con las que fueron nombrados por los participantes (marcada por uso de mayúsculas y comillas) exhibe un enunciador con la voluntad de tomar cierta distancia de lo relatado y de mostrar a su destinatario un criterio considerado objetivo para referirse a ello.

El segundo título es interesante porque pone en escena dos voces coorientadas: la del enunciador que caracteriza los hechos como una “marcha” (no como un “paro” o una “movilización”) e indica la emoción que unifica a las manifestantes (“la bronca”), y la voz de una canción de protesta de los 70 que lleva ese nombre (“La marcha de la bronca”) con lo que subraya la finalidad atribuida al evento. A la vez que presenta los hechos, el título representa también al enunciador como alguien que conoce la música popular local y que comparte su saber con el enunciatario. El título propone entonces una clave de lectura del evento muy diferente del de los otros dos: es un evento local, de protesta como otras marchas de los años ’70, al cual el enunciador se suma.

Estos y otros rasgos han llevado a los lingüistas a concebir el discurso como **una forma de acción** sobre lo real. Por una parte, toda enunciación constituye un acto (sugerir, prometer, afirmar). Los discursos poseen una fuerza ilocucionaria que indica cuál es tipo de acto que se está llevando a cabo al enunciar (y el modo en que pretende ser recibido por el destinatario). Por la otra, como toda acción, el discurso interviene sobre lo real y modifica, de un modo u otro, las situaciones en las que se desencadena.

La teoría de la enunciación ha estudiado estos aspectos. Para profundizar en ellos, la segunda unidad del programa incluye una selección de fragmentos de Émile Benveniste y los aportes posteriores de lingüistas como Oswald Ducrot, Catherine Kerbrat-Orecchioni, entre otros. En esta sección incluimos también la reflexión sobre la enunciación en la imagen, a partir de los análisis de Paolo Fabbri.

Un discurso no es una entidad cerrada, homogénea y monológica, sino que es **constitutamente heterogéneo**, posee un carácter **dialógico** y una **apertura a múltiples relaciones con otros discursos**. La heterogeneidad del discurso se verifica simplemente al considerar que hablamos con palabras ya empleadas por otros en situaciones diversas y en distintos momentos históricos. Además, el discurso supone siempre un interlocutor -real o virtual- e integra otras voces coincidentes o divergentes respecto de la del enunciador, por lo que su carácter es interactivo. Finalmente, el discurso incluye ecos de otros discursos que lo vinculan o lo alejan de discursos anteriores o contemporáneos, como se ejemplificó con el titular “La marcha de la bronca”. En la sección titulada “Polifonía” estudiaremos en especial cómo han sido abordados estos fenómenos desde distintas perspectivas teóricas.

Las teorías sociosemióticas como la de Mijaíl Bajtín y la mirada de Dominique Maingueneau, entre otras provenientes del análisis del discurso, han destacado la articulación entre los discursos y las prácticas sociales. Estos autores conciben **el discurso como una práctica regida por las instituciones del habla**. Destacan que el discurso es regulado por los géneros y por el lugar que ocupan en la esfera de la actividad social o la **esfera englobante** en la que se ubican. De este modo, un enunciado como “Usted queda detenido” no tiene el mismo sentido ni los mismos efectos si integra una novela policial, un género típico de la escena englobante literaria, o una declaración de una autoridad de una comisaría, propia de la escena englobante del ámbito policial. La esfera literaria, que incluye muchos otros géneros además de la novela policial, establece un contrato entre quienes intervienen en ella muy diferente del que instaura la institución policial. La esfera inscribe la comunicación entre un escritor y su público, y la ubica en el mundo ficcional. En cambio, la escena en la comisaría ubica el intercambio verbal entre una autoridad pública y un ciudadano, con impacto directo en el mundo real. El género discursivo aporta especificaciones: en el primer caso se trata de un novelista -no de un dramaturgo o de un poeta- que se dirige a sus lectores; en el otro caso, de un comisario que se dirige a un presunto delincuente. Los géneros regulan, además, el modo de abordar los temas, la organización composicional y los rasgos estilísticos de la comunicación verbal.

A partir del marco escénico constituido por la escena englobante y el género, cada enunciación diseña un dispositivo de habla que recibe el nombre de **escenografía**, y que remite muchas veces a escenas de comunicación ya conocidas por los lectores, los oyentes o los televidentes. Algunos géneros permiten la construcción de escenografías variadas, como las publicidades, que pueden apelar a las escenografías científicas, jurídicas, de la esfera privada o íntima, o de la vida social, entre tantas otras:





Como todo discurso, la última publicidad reproducida, publicada en una revista dominical, interpela a los lectores desde las tres escenas. El ámbito publicitario como escena englobante los interpela como consumidores; el género “publicidad de detergente” interpela al lector como una persona interesada en el producto para lavar. La escenografía elegida interpela más bien a una lectora con una voz presumiblemente femenina, una voz “amiga”, que la trata como a una mujer coqueta, cuidadosa de la estética, valoradora del cuidado de sí.

Esa voz femenina que se dirige a su interlocutora como una “amiga”, esa imagen del que habla que deriva del discurso, recibe el nombre de *ethos* y funciona como garante de la enunciación. En la publicidad comentada, es ese *ethos* el que autoriza a erigir el sentir –el sentirse bien– como una buena razón para la compra del detergente. Por otra parte, la sensibilidad o el cuidado de sí no se muestran como incompatibles con las tareas hogareñas y en conjunto constituyen elementos portadores de juicios valor, en este caso positivos, asociados a emociones, mediante las cuales el discurso interpela al destinatario. Esos modos de interpelación de las emociones del público son el objeto de los estudios sobre el *pathos*.

Como los géneros cambian a lo largo del tiempo, se los puede analizar en su historicidad. Maingueneau compara, por ejemplo, los pequeños anuncios matrimoniales estereotipados de la prensa escrita con los discursos de los sitios de encuentros en Internet que funcionan actualmente en las redes sociales. La evolución no es una simple actualización tecnológica, sino que responde a transformaciones profundas en las prácticas sociales que conciernen al estatuto de la pareja en la sociedad, el rol de ciertos intermediarios (la prensa, las agencias matrimoniales), la atenuación de la distancia entre lo público y lo privado, entre lo sexual y lo sentimental, etc. Los géneros - y los juegos escenográficos que admiten- evolucionan constantemente al compás de los cambios sociales, aun cuando muchas de las etiquetas que se emplean para designarlos se mantengan (Maingueneau, 2014). Estudiaremos, a partir de los trabajos de M. Bajtín , D. Maingueneau y R. Amossy, los géneros discursivos, las escenas de enunciación, el *ethos* y el *pathos* en la tercera parte de la Unidad II, que también se ocupa de las particularidades de las textualidades en la Web.

Como hemos señalado, **el discurso debe estudiarse en su contexto**. La noción de contexto también es compleja. Se lo ha entendido como el entrono verbal (co-texto), como el entorno físico (el dónde y el cuándo de la comunicación, los participantes, el canal) o como la situación (político-cultural, histórica, etc..) en la que se considera un evento comunicacional. En las dos últimas acepciones, el contexto hace alusión a la situación de comunicación, que suele distinguirse de la puesta en escena enunciativa construida en el discurso. Justamente, el estudio de la puesta en escena enunciativa contribuye a explicar e interpretar el contexto y, recí-

procamente, el conocimiento del contexto contribuye a interpretar los sentidos de una puesta en escena enunciativa.

Numerosos investigadores han destacado que el contexto es también “socialmente constituido”. En cada cultura, los participantes de la comunicación poseen imágenes prototípicas de los eventos comunicacionales. Si el lugar en el que se produce el discurso es, por ejemplo, el Teatro Colón, el edificio de los Tribunales, o el Congreso de la Nación, se activan en los participantes imágenes prototípicas del tipo de evento comunicacional (un concierto, un juicio, un debate parlamentario, etc.) que allí se desarrolla, y esas imágenes prototípicas intervienen en la interpretación. De todos modos, las imágenes van modificándose históricamente. Por ejemplo, el hecho de que se celebren casamientos en el Colón busca cambiar la imagen prototípica de los eventos comunicacionales que allí tienen lugar.

Otros investigadores han destacado que **el discurso mismo define el contexto o lo modifica**. Hay datos lingüísticos específicos que contribuyen a construir el contexto. Son los llamados índices contextualizadores, como la expresión “Había una vez...”, el tono, la selección léxica o el registro, que es la particular variedad de lengua que se emplea en función de la situación. En el desarrollo de toda la Unidad II consideraremos las relaciones entre discurso y contexto de manera amplia, contemplando todas las dimensiones que colaboran en la interpretación.

Bibliografía de referencia

- BENVENISTE, Emile (1997): *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI.
- CALSAMIGLIA, Helena y Amparo TUSÓN (1999): *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel.
- CHARAUDEAU, Patrick y Dominique MAINGUENEAU (dirs.) (2005): *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu.
- MAINGUENEAU, Dominique (2009): *Análisis de textos de comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2014): *Discours et analyse du discours*, París, Armand Colin.

I. La enunciación

Artículos fundadores

De la subjetividad en el lenguaje

Émile Benveniste

Problemas de lingüística general, tomo 1, México, Siglo XXI, 1982, pp. 179-187 [originalmente en *Journal de Psychologie*, julio-sept, 1958, PUF]

Si el lenguaje es, como dicen, instrumento de comunicación, ¿a qué debe semejante propiedad? La pregunta acaso sorprenda, como todo aquello que tenga aire de poner en tela de juicio la evidencia, pero a veces es útil pedir a la evidencia que se justifique. Se ocurren entonces, sucesivamente, dos razones. La una sería que el lenguaje aparece *de hecho*, así empleado, sin duda porque los hombres no han dado con medio mejor ni siquiera tan eficaz para comunicarse. Esto equivale a verificar lo que deseábamos comprender. Podría también pensarse que el lenguaje presenta disposiciones tales que lo tornan apto para servir de instrumento; se presta a transmitir lo que le confío, una orden, una pregunta, un aviso y provoca en el interlocutor un comportamiento adecuado a cada ocasión. Desarrollando esta idea desde un punto de vista más técnico, añadiríamos que el comportamiento del lenguaje admite una descripción conductista, en términos de estímulo y respuesta, de donde se concluye el carácter mediato e instrumental del lenguaje. ¿Pero es de veras del lenguaje de lo que se habla aquí? ¿No se lo confunde con el discurso? Si aceptamos que el discurso es lenguaje puesto en acción, y necesariamente entre partes, hacemos que asome, bajo la confusión, una petición de principio, puesto que la naturaleza de este “instrumento” es explicada por su situación como “instrumento”. En cuanto al papel de transmisión que desempeña el lenguaje, no hay que dejar de observar por una parte que este papel puede ser confiado a medios no lingüísticos, gestos, mímica y por otra parte, que nos dejamos equivocar aquí, hablando de un “instrumento”, por ciertos procesos de transmisión que, en las sociedades humanas, son sin excepción posteriores al lenguaje y que imitan el fun-

cionamiento de éste. Todos los sistemas de señales, rudimentarios o complejos están en este caso.

En realidad la comparación del lenguaje con un instrumento –y con un instrumento material ha de ser, por cierto, para que la comparación sea sencillamente inteligible– debe hacernos desconfiar mucho, como cualquier noción simplista acerca del lenguaje. Hablar de instrumento es oponer hombre y naturaleza. El pico, la flecha, la rueda no están en la naturaleza. Son fabricaciones. El lenguaje está en la naturaleza del hombre, que no lo ha fabricado. Siempre propendemos a esta figuración ingenua de un período original en que un hombre completo se descubriría un semejante no menos completo y entre ambos, poco a poco, se iría elaborando el lenguaje. Esto es pura ficción. Nunca llegamos al hombre separado del lenguaje ni jamás lo vemos inventarlo. Nunca alcanzamos el hombre reducido a sí mismo, ingeniándose para concebir la existencia del otro. Es un hombre hablante el que encontramos en el mundo, un hombre hablando a otro, y el lenguaje enseña la definición misma del hombre.

Todos los caracteres del lenguaje, su naturaleza inmaterial, su funcionamiento simbólico, su ajuste articulado, el hecho de que posea un *contenido*, bastan ya para tornar sospechosa esta asimilación a un instrumento, que tiende a disociar del hombre la propiedad del lenguaje. Ni duda cabe que en la práctica cotidiana el vaivén de la palabra sugiere un intercambio y por tanto una “cosa” que intercambiaríamos. La palabra parece así asumir una función instrumental o vehicular que estamos prontos a hipostatizar en “objeto”. Pero, una vez más, tal papel toca a la palabra.

Una vez devuelta a la palabra esta función, puede preguntarse qué predisponía a aquélla a garantizar ésta. Para que la palabra garantice la “comunicación” es preciso que la habilite el lenguaje, del que ella no es sino actualización. En efecto, es en el lenguaje donde debemos buscar la condición de esa aptitud. Reside, nos parece, en una propiedad del lenguaje, poco visible bajo la evidencia que la disimula y que todavía no podemos caracterizar si no es sumariamente.

Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de “ego”.

La “subjetividad” de que aquí tratamos es la capacidad del locutor de plantearse como “sujeto”. Se define no por el sentimiento que cada quien experimenta de ser él mismo (sentimiento que, en la medida en que es posible considerarlo, no es sino un reflejo) sino como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne y que asegura la permanencia de la conciencia. Pues bien, sostenemos que esta “subjetividad”, póngase en fenomenología o en psicología, como se guste, no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje. Es “ego” quien *dice* “ego”. Encontramos aquí el fundamento de la “subjetividad” que se determina por el estatuto lingüístico de la “persona”.

La conciencia de sí no es posible más que si se experimenta por contraste. No empleo *yo* sino dirigiéndome a alguien, que será en mi alocución un *tú*. Es esta condición de diálogo la que es constitutiva de la *persona*, pues implica en reciprocidad que me torne *tú* en la alocución de aquel que por su lado se designa por *yo*. Es aquí donde vemos un principio cuyas consecuencias deben desplegarse en todas direcciones. El lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como *sujeto* y remite a sí mismo como *yo* en su discurso. En virtud de ello, *yo* plantea otra persona, la que, exterior y todo a “mí”, se vuelve mi eco al que digo *tú* y que me dice *tú*. La polaridad de las personas, tal es en el lenguaje la condición fundamental de la que el proceso de comunicación, que nos sirvió de punto de partida, no pasa de ser una consecuencia del todo pragmática. Polaridad por lo demás muy singular en sí, y que presenta un tipo de oposición cuyo equivalente no aparece en parte alguna, fuera del lenguaje. Esta polaridad no significa igualdad ni simetría: “ego” tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a *tú*, no obstante, ninguno de los dos términos es concebible sin el otro, son complementarios, pero se-

gún una oposición “interior/exterior” y, al mismo tiempo son reversibles. Búsquese un paralelo a esto; no se hallará. Única es la condición del hombre en el lenguaje.

Así se desploman las viajes antinomias del “yo” y del “otro”, del individuo y la sociedad. Dualidad que es ilegítimo y erróneo reducir a un solo término original, sea éste el “yo” que debiera estar instalado en su propia conciencia para abrirse entonces a la del “prójimo” o bien sea, por el contrario, la sociedad, que preexistiría como totalidad al individuo y de donde éste apenas se desgajaría conforme adquiriese la conciencia de sí. Es en una realidad dialéctica, que engloba los dos términos y los define por relación mutua, donde se descubre el fundamento lingüístico de la subjetividad.

Pero ¿tiene que ser lingüístico dicho fundamento? ¿Cuáles títulos se arroga el lenguaje para fundar la subjetividad?

De hecho, el lenguaje responde a ello en todas sus partes. Está marcado tan profundamente por la expresión de la subjetividad que se pregunta uno si, construido de otra suerte, podría seguir funcionando y llamarse lenguaje. Hablamos ciertamente del lenguaje, y no solamente de lenguas particulares. Pero los hechos de las lenguas particulares, concordantes, testimonian por el lenguaje. Nos conformaremos con citar los más aparentes.

Los propios términos de que nos servimos aquí, yo y tú, no han de tomarse como figuras sino como formas lingüísticas, que indican la “persona”. Es un hecho notable –mas ¿quién se pone a notarlo, siendo tan familiar?– que entre los signos de una lengua, del tipo, época o región que sea, no falten nunca los “pronombres personales”. Una lengua sin expresión de la persona no se concibe. Lo más que puede ocurrir es que, en ciertas lenguas, en ciertas circunstancias, estos “pronombres” se omitan deliberadamente; tal ocurre en la mayoría de las sociedades del Extremo Oriente, donde una convención de cortesía impone el empleo de perífrasis o de formas especiales entre determinados grupos de individuos, para reemplazar las referencias personales directas. Pero estos usos no hacen sino subrayar el valor de las formas evitadas; pues es la existencia implícita de estos pronombres la que da su valor social y cultural a los sustitutos impuestos por las relaciones de clase.

Ahora bien, estos pronombres se distinguen en esto de todas las designaciones que la lengua articula: *no remiten ni a un concepto ni a un individuo.*

No hay concepto “yo” que englobe todos los yo que se enuncian en todo instante en boca de todos los locutores, en el sentido en que hay un concepto “árbol” al que se reducen todos los empleos individuales de *árbol*. El “yo” no denomina, pues, ninguna entidad léxica. ¿Podrá decirse entonces que yo se refiere a un individuo particular? De ser así, se trataría de una contradicción permanente admitida en el lenguaje y la anarquía en la práctica: ¿cómo el mismo término podría referirse indiferentemente a no importa cuál individuo y al mismo tiempo identificarlo en su particularidad? Estamos ante una clase de palabras, los “pronombres personales”, que escapan al estatuto de todos los demás signos del lenguaje. ¿A qué yo se refiere? A algo muy singular, que es exclusivamente lingüístico: yo se refiere al acto de discurso individual en que es pronunciado, y cuyo locutor designa. Es un término que no puede ser identificado más que en lo que por otro lado hemos llamado instancia de discurso, y que no tiene otra referencia que la actual. La realidad a la que remite es la realidad del discurso. Es en la instancia de discurso en que yo designa el locutor donde éste se enuncia como “sujeto”. Así, es verdad, al pie de la letra, que el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua. Por poco que se piense, se advertirá que no hay otro testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que así da él mismo sobre sí mismo.

El lenguaje está organizado de tal forma que permite a cada locutor *apropiarse* la lengua entera designándose como yo.

Los pronombres personales son el primer punto de apoyo para este salir a luz de la subjetividad en el lenguaje. De estos pronombres dependen a su vez otras clases de pronombres, que comparten el mismo estatuto. Son los indicadores de la *deixis*, demostrativos, adverbios, adjetivos, que organizan las relaciones espaciales y temporales en torno al “sujeto” tomado como punto de referencia: “esto, aquí, ahora” y sus numerosas correlaciones “eso, ayer, el año pasado, mañana”, etc. Tienen por rasgo común definirse solamente por relación a la instancia de discurso en que son producidos, es decir bajo la dependencia del yo que en aquélla se enuncia.

Fácil es ver que el dominio de la subjetividad se agranda más y tiene que anexarse la expresión de la temporalidad. Cualquiera que sea el tipo de lengua, por doquier se aprecia cierta organización lingüística de la noción de tiempo. Poco importa que esta noción se marque en la flexión de un verbo o mediante palabras de otras clases (partículas; adverbios; variaciones léxicas, etc.) –es cosa de estructura formal. De una u otra manera, una lengua distingue siempre “tiempos”; sea un pasado y un futuro, separados por un presente, como en francés o en español; sea un presente pasado opuesto a un futuro o un presente-futuro distinguido de un pasado, como en diversas lenguas amerindias, distinciones susceptibles a su vez de variaciones de aspecto, etc. Pero siempre la línea divisoria es una referencia al “presente”. Ahora, este “presente” a su vez no tiene como referencia temporal más que un dato lingüístico: la coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia de discurso que lo describe. El asidero temporal del presente no puede menos de ser interior al discurso. El *Dictionnaire général* define el “presente” como “el tiempo del verbo que expresa el tiempo en que se está”. Pero cuidémonos: no hay otro criterio ni otra expresión para indicar “el tiempo en que se está” que tomarlo como “el tiempo en que se habla”. Es éste el momento eternamente “presente”, pese a no referirse nunca a los mismos acontecimientos de una cronología “objetiva” por estar determinado para cada locutor por cada una de las instancias de discurso que le tocan. El tiempo lingüístico es *sui-referencial*. En último análisis la temporalidad humana con todo su aparato lingüístico saca a relucir la subjetividad inherente al ejercicio mismo del lenguaje.

El lenguaje es pues la posibilidad de la subjetividad, por contener siempre las formas lingüísticas apropiadas a su expresión, y el discurso provoca la emergencia de la subjetividad, en virtud de que consiste en instancias discretas. El lenguaje propone en cierto modo formas “vacías” que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia y que refiere a su “persona”, definiendo al mismo tiempo él mismo como yo y una pareja como tú. La instancia de discurso es así constitutiva de todas las coordenadas que definen el sujeto y de las que apenas hemos designado sumariamente las más aparentes.

La instalación de la “subjetividad” en el lenguaje crea, en el lenguaje y –creemos– fuera de él también, la categoría de la persona. Tiene por lo demás efectos muy variados en la estructura misma de las lenguas, sea en el ajuste de las formas o en las relaciones de la significación. Aquí nos fijamos en lenguas particulares, por necesidad, a fin de ilustrar algunos efectos del cambio de perspectiva que la “subjetividad” puede introducir. No podríamos decir cuál es, en el universo de las lenguas reales, la extensión de las particularidades que señalamos; de momento es menos importante delimitarlas que hacerlas ver. El español ofrece algunos ejemplos cómodos.

De manera general, cuando empleo el presente de un verbo en las tres personas (según la nomenclatura tradicional), parecería que la diferencia de persona no acarree ningún cambio de sentido en la forma verbal conjugada. Entre *yo como, tú comes, él come*, hay en común y de constante que la forma verbal presenta una descripción de una acción, atribuida respectivamente, y de manera idéntica, a “yo”, a “tú”, a “él”. Entre *yo sufro y tú sufres y él sufre* hay pareci-

damente en común la descripción de un mismo estado. Esto da la impresión de una evidencia, ya implicada por la ordenación formal en el paradigma de la conjugación.

Ahora bien, no pocos verbos escapan a esta permanencia del sentido en el cambio de las personas. Los que vamos a tocar denotan disposiciones u operaciones mentales. Diciendo *yo sufro* describo mi estado presente. Diciendo *yo siento* (*que el tiempo va a cambiar*) describo una impresión que me afecta. Pero, ¿qué pasará si, en lugar de *yo siento* (*que el tiempo va a cambiar*), digo: *yo creo* (*que el tiempo va a cambiar*)? Es completa la simetría formal entre *yo siento* y *yo creo*. ¿Lo es en el sentido? ¿Puedo considerar este *yo creo* como una descripción de mí mismo a igual título que *yo siento*? ¿Acaso me describo creyendo cuando digo *yo creo* (*que...*)? De seguro que no. La operación de pensamiento no es en modo alguno el objeto del enunciado; *yo creo* (*que...*) equivale a una aserción mitigada. Diciendo *yo creo* (*que...*) convierto en una enunciación subjetiva el hecho afirmado impersonalmente, a saber, *el tiempo va a cambiar*, que es la auténtica proposición.

Consideremos también los enunciados siguientes: “Usted es, *supongo yo*, el señor X... – *Presumo* que Juan habrá recibido mi carta. – Ha salido del hospital, de lo cual *concluyo* que está curado”. Estas frases contienen verbos de operación: *suponer*, *presumir*, *concluir*, otras tantas operaciones lógicas. Pero *suponer*, *presumir*, *concluir*, puestos en la primera persona, no se conducen como lo hacen, por ejemplo, *razonar*, *reflexionar*, que sin embargo parecen vecinos cercanos. Las formas *yo razono*, *yo reflexiono* me describen razonando, reflexionando. Muy otra cosa es *yo supongo*, *yo presumo*, *yo concluyo*. Diciendo *yo concluyo* (*que...*) no me describo ocupado concluyendo, ¿qué podría ser la actividad de “concluir”? No me represento en plan de suponer, de presumir cuando digo *yo supongo*, *yo presumo*. Lo que indica *yo concluyo* es que, de la situación planteada, extraigo una relación de conclusión concerniente a un hecho dado. Es esta relación lógica la que es instaurada en un verbo personal. Lo mismo *yo supongo*, *yo presumo* están muy lejos de *yo pongo*, *yo resumo*. En *yo supongo*, *yo presumo* hay una actitud indicada, no una operación descrita. Incluyendo en mi discurso *yo supongo*, *yo presumo*, implico que adopto determinada actitud ante el enunciado que sigue. Se habrá advertido en efecto que todos los verbos citados van seguidos de *que* y una proposición: ésta es el verdadero enunciado, no la forma verbal personal que la gobierna. Pero esta forma personal, en compensación, es, por así decirlo, el indicador de subjetividad. Da a la aserción que sigue el contexto subjetivo –duda, presunción, inferencia– propio para caracterizar la actitud del locutor hacia el enunciado que profiere. Esta manifestación de la subjetividad no adquiere su relieve más que en la primera persona. Es difícil imaginar semejantes verbos en la segunda persona, como no sea para reanudar *verbatim* una argumentación: *tú supones que se ha ido*, lo cual no es una manera de repetir lo que “tú” acaba de decir: “*Supongo que se ha ido*”. Pero recórtese la expresión de la persona y no se deje más que: *él supone que...* y lo único que queda, desde el punto de vista del *yo* que la enuncia, es una simple verificación.

Se discernirá mejor aún la naturaleza de esta “subjetividad” considerando los efectos de sentido que produce el cambio de las personas en ciertos verbos de palabra. Son verbos que denotan por su sentido un acto individual de alcance social: *jurar*, *prometer*, *garantizar*, *certificar*, con variantes locucionales tales como *comprometerse a...*, *obligarse a conseguir...* En las condiciones sociales en que la lengua se ejerce, los actos denotados por estos verbos son considerados compelentes. Pues bien, aquí la diferencia entre la enunciación “subjetiva” y la enunciación “no subjetiva” aparece a plena luz, no bien se ha caído en la cuenta de la naturaleza de la oposición entre las “personas” del verbo. Hay que tener presente que la “3ª persona” es la forma del paradigma verbal (o pronominal) que no remite a una persona, por estar referida a un objeto situado fuera de la alocución. Pero no existe ni se caracteriza sino por oposición a la persona

yo del locutor que, enunciándola, la sitúa como “no-persona”. Tal es su estatuto. La forma *él...* extrae su valor de que es necesariamente parte de un discurso enunciado por “yo”.

Pero *yo juro* es una forma de valor singular, por cargar sobre quien se enuncia *yo* la realidad del juramento. Esta enunciación es un *cumplimiento*: “jurar” consiste precisamente en la enunciación *yo juro*, que liga a Ego. La enunciación *yo juro* es el acto mismo que me comprometo, no la descripción del acto que cumplo. Diciendo *prometo, garantizo*, prometo y garantizo efectivamente. Las consecuencias (sociales, jurídicas, etc.) de mi juramento, de mi promesa, arrancan de la instancia del discurso que contiene *juro, prometo*. La enunciación se identifica con el acto mismo. Mas esta condición no es dada en el sentido del verbo; es la “subjetividad” del discurso la que la hace posible. Se verá la diferencia reemplazando *yo juro* por *él jura*. En tanto que *yo juro* es un comprometerme, *él jura* no es más que una descripción, en el mismo plano que *él corre, él fuma*. Se ve aquí, en condiciones propias a estas expresiones, que el mismo verbo, según sea asumido por un “sujeto” o puesto fuera de la “persona”, adquiere valor diferente. Es una consecuencia de que la instancia de discurso que contiene el verbo plantea el acto al mismo tiempo que funda el sujeto. Así el acto es consumado por la instancia de enunciación de su “nombre” (que es “jurar”), a la vez que el sujeto es planteado por la instancia de enunciación de su indicador (que es “yo”).

Bastantes nociones en lingüística, quizá hasta en psicología, aparecerán bajo una nueva luz si se las restablece en el marco del discurso, que es la lengua en tanto que asumida por el hombre que habla, y en la condición de *intersubjetividad*, única que hace posible la comunicación lingüística.

El aparato formal de la enunciación

Émile Benveniste

Langages, París, Didier-Larousse, año 5, núm. 17 (marzo de 1970), pp. 12-18.

Todas nuestras descripciones lingüísticas consagran un lugar a menudo importante al “empleo de las formas”. Lo que se entiende por esto es un conjunto de reglas que fijan las condiciones sintácticas en las que las formas pueden o deben aparecer normalmente, por pertenecer a un paradigma que abarca las elecciones posibles. Estas reglas de empleo están articuladas con reglas de formación previamente indicadas, de manera que se establezca cierta correlación entre las variaciones morfológicas y las latitudes combinatorias de los signos (concordancia, selección mutua, proposiciones y regímenes de los nombres y los verbos, lugar y orden, etc.). Parece que, limitadas las elecciones de una y otra parte, se obtenga así un inventario que podría ser, teóricamente, exhaustivo tanto de los empleos como de las formas, y en consecuencia una imagen cuando menos aproximada de la lengua en uso.

Desearíamos, con todo, introducir aquí una distinción en un funcionamiento que ha sido considerado desde el ángulo exclusivo de la nomenclatura morfológica y gramatical. Las condiciones de empleo de las formas no son, en nuestro concepto, idénticas a las condiciones de empleo de la lengua. Son en realidad mundos diferentes, y puede ser útil insistir en esta diferencia que implica otra manera de ver las mismas cosas, otra manera de describirlas e interpretadas.

El empleo de las formas, parte necesaria de toda descripción, ha dado objeto a gran número de modelos, tan variados como los tipos lingüísticos de que proceden. La diversidad de las estructuras lingüísticas, en la medida en que sabemos analizarlas, no se puede reducir a un número exiguo de modelos que comprenderían siempre y sólo los elementos fundamentales. Cuando menos disponemos así de algunas representaciones bastante precisas, construidas por medio de una técnica comprobada.

Muy otra cosa es el empleo de la lengua. Aquí es cosa de un mecanismo total y constante que, de una manera o de otra, afecta a la lengua entera. La dificultad es captar este gran fenómeno, tan trivial que parece confundirse con la lengua misma, tan necesario que se escapa.

La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización.

El discurso —se dirá—, que es producido cada vez que se habla, esa manifestación de la enunciación, ¿no es sencillamente el “habla”? Hay que atender a la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto. Este acto se debe al locutor que moviliza la lengua por su cuenta. La relación entre el locutor y la lengua determina los caracteres lingüísticos de la enunciación. Debe considerársela como hecho del locutor, que toma la lengua por instrumento, y en los caracteres lingüísticos que marcan esta relación.

Este gran proceso puede ser estudiado de diversos modos. Vemos tres principales.

El más inmediatamente perceptible y el más directo —con todo y que en general no se le relacione con el fenómeno general de la enunciación— es la realización vocal de la lengua. Los sonidos emitidos y percibidos, ya sean estudiados en el marco de un idioma particular o en sus manifestaciones generales, como proceso de adquisición, de difusión, de alteración —son otras tantas ramas de la fonética— proceden siempre de actos individuales, que el lingüista sorprende en lo posible en una producción nativa, en el seno del habla. En la práctica científica, se procura eliminar o atenuar los rasgos individuales de la enunciación fonética recurriendo a suje-

tos diferentes y multiplicando los registros, de manera que se obtenga una imagen media de los sonidos, distintos o ligados. Pero todo el mundo sabe que, en el mismo sujeto, los mismos sonidos no son nunca reproducidos exactamente, y que la noción de identidad sólo es aproximada, precisamente cuando la experiencia es repetida en detalle. Estas diferencias se deben a la diversidad de las situaciones en que es producida la enunciación.

El mecanismo de esta producción es otro aspecto esencial del mismo problema. La enunciación supone la conversión individual de la lengua en discurso. Aquí la cuestión —muy difícil y todavía poco estudiada— es ver cómo el “sentido” se forma en “palabras”, en qué medida puede distinguirse entre las dos nociones y en qué términos describir su interacción. Es la semantización de la lengua lo que ocupa el centro de este aspecto de la enunciación, y conduce a la teoría del signo y al análisis de la significancia.¹ En esta misma consideración pondremos los procedimientos mediante los cuales las formas lingüísticas de la enunciación se diversifican y se engendran. La “gramática transformacional” aspira a codificarlos y formalizarlos para delimitar un marco permanente y, a partir de una teoría de la sintaxis universal, propone elevarse a una teoría del funcionamiento de la mente.

Puede, en fin, considerarse otro enfoque, que consistiría en definir la enunciación en el marco formal de su realización. Tal es el objeto propio de estas páginas. Tratamos de esbozar, dentro de la lengua, los caracteres formales de la enunciación a partir de la manifestación individual que actualiza. Tales caracteres son necesarios y permanentes los unos, los otros incidentales y ligados a la particularidad del idioma elegido. Por comodidad, los datos aquí utilizados proceden del francés usual y de la lengua de la conversación.

En la enunciación consideramos sucesivamente el acto mismo, las situaciones donde se realiza, los instrumentos que la consuman.

El acto individual por el cual se utiliza la lengua introduce primero al locutor como parámetro en las condiciones necesarias para la enunciación. Antes de la enunciación, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua. Después de la enunciación, la lengua se efectúa en una instancia de discurso, que emana de un locutor, forma sonora que espera un auditor y que suscita otra enunciación a cambio.

En tanto que realización individual, la enunciación puede definirse, en relación con la lengua, como un proceso de *apropiación*. El locutor se apropia el aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos, por una parte, y por medio de procedimientos accesorios, por otra.

Pero inmediatamente, en cuanto se declara locutor y asume la lengua, implanta al *otro* delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a este otro. Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario.

Finalmente, en la enunciación, la lengua se halla empleada en la expresión de cierta relación con el mundo. La condición misma de esta movilización y de esta apropiación de la lengua es, en el locutor, la necesidad de referir por el discurso y, en el otro, la posibilidad de correferir idénticamente, en el consenso pragmático que hace de cada locutor un colocutor. La referencia es parte integrante de la enunciación.

Estas condiciones iniciales van a gobernar todo el mecanismo de la referencia en el proceso de enunciación, creando una situación muy singular y de la cual no se adquiere la menor conciencia.

El acto individual de apropiación de la lengua introduce al que habla en su habla. He aquí un dato constitutivo de la enunciación. La presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia de discurso constituya un centro de referencia interna. Esta situación se mani-

¹ Nos ocupamos particularmente de esto en un estudio publicado en *Semiótica*, I, 1969 (antes, pp. 47-69).

festará por un juego de formas específicas cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación.

Esta descripción un poco abstracta se aplica a un fenómeno lingüístico familiar en el uso, pero cuyo análisis teórico apenas se está iniciando. Está primero la emergencia de los indicios de persona (la relación *yo-tú*), que no se produce más que en la enunciación y por ella: el término *yo* denota al individuo que profiere la enunciación, el término *tú*, al individuo que está presente como alocutario.

De igual naturaleza y atinentes a la misma estructura de enunciación son los indicios numerosos de la *ostensión* (tipo *este, aquí, etc.*), términos que implican un gesto que designa el objeto al mismo tiempo que es pronunciada la instancia del término.

Las formas llamadas tradicionalmente “pronombres personales”, “demostrativos”, nos aparecen ahora como una clase de “individuos lingüísticos”, de formas que remiten siempre y solamente a “individuos”, trátase de personas, de momentos, de lugares, por oposición a los términos nominales que remiten siempre y solamente a conceptos. Ahora, el estatuto de estos “individuos lingüísticos” procede del hecho de que nacen de una enunciación, de que son producidos por este acontecimiento individual y, si puede decirse, “*semelnativo*”. Son engendrados de nuevo cada vez que es proferida una enunciación, y cada vez designan de nuevo.

Otra serie, tercera, de términos aferentes a la enunciación está constituida por el paradigma entero —a menudo vasto y complejo— de las formas temporales, que se determinan por relación con el EGO, centro de la enunciación. Los “tiempos” verbales cuya forma axial, el “presente”, coincide con el momento de la enunciación, forman parte de este aparato necesario.²

Vale la pena detenerse en esta relación con el tiempo, y meditar acerca de la *necesidad*, interrogarse sobre lo que la sustenta. Podría creerse que la temporalidad es un marco innato del pensamiento. Es producida en realidad en la enunciación y por ella. De la enunciación procede la instauración de la categoría del presente, y de la categoría del presente nace la categoría del tiempo. El presente es propiamente la fuente del tiempo. Es esta presencia en el mundo que sólo el acto de enunciación hace posible, pues —piénsese bien— el hombre no dispone de ningún otro medio de vivir el “ahora” y de hacerlo actual más que realizarlo por inserción del discurso en el mundo. Podría mostrarse mediante análisis de sistemas temporales en diversas lenguas la posición central del presente. El presente formal no hace sino explicitar el presente inherente a la enunciación, que se renueva con cada producción de discurso, y a partir de este presente continuo, coextensivo con nuestra presencia propia, se imprime en la conciencia el sentimiento de una continuidad que llamamos “tiempo”; continuidad y temporalidad se engendran en el presente incesante de la enunciación que es el presente del ser mismo, y se delimitan, por referencia interna, entre lo que va a volverse presente y lo que acaba de no serlo ya.

Así la enunciación es directamente responsable de ciertas clases de signos que promueve, literalmente, a la existencia. Pues no podrían nacer ni hallar empleo en el uso cognitivo de la lengua. Hay pues que distinguir las entidades que tienen en la lengua su estatuto pleno y permanente y aquellas que, emanadas de la enunciación, sólo existen en la red de “individuos” que la enunciación crea y en relación con el “aquí-ahora” del locutor. Por ejemplo, el “yo”, el “eso”, el “mañana” de la descripción gramatical no son sino los “nombres” metalingüísticos de *yo, eso, mañana* producidos en la enunciación.

Aparte de las fuerzas que gobierna, la enunciación da las condiciones necesarias para las grandes funciones sintácticas. No bien el enunciador se sirve de la lengua para influir de algún modo sobre el comportamiento del alocutario, dispone para ello de un aparato de funciones. Está, primero, la *interrogación*, que es una enunciación construida para suscitar una “respuesta”, por un proceso lingüístico que es al mismo tiempo un proceso de comportamiento de do-

² El detalle de los hechos de lengua que abarcamos aquí en una ojeada sintética es expuesto en varios capítulos de nuestros *Problèmes de linguistique générale*, I (París, 1966; hay trad. esp. México, 1971), lo cual nos disculpa de insistir.

ble entrada. Todas las formas léxicas y sintácticas de la interrogación, partículas, pronombres, sucesión, entonación, etc., participan de este aspecto de la enunciación.

Parecidamente serán atribuidos los términos o formas que llamamos de *intimación*: órdenes, llamados, concebidos en categorías como el imperativo, el vocativo, que implican una relación viva e inmediata del enunciador y el otro, en una referencia necesaria al tiempo de la enunciación.

Menos evidente quizá, pero no menos cierta, es la pertenencia de la *aserción* a este mismo repertorio. Tanto en su sesgo sintáctico como en su entonación, la aserción apunta a comunicar una certidumbre, es la manifestación más común (le la presencia del locutor en la enunciación, hasta tiene instrumentos específicos que la expresan o implican, las palabras *sí* y *no* que asertan positiva o negativamente una proposición. La negación como operación lógica es independiente de la enunciación, tiene su forma propia en francés, que es *ne... pas*. Pero la partícula asertiva *no*, sustituto de una proposición, se clasifica como la partícula *sí*, cuyo estatuto comparte, entre las formas que participan de la enunciación.

Más ampliamente aún, si bien de manera menos categorizable, se disponen aquí toda suerte de modalidades formales, unas pertenecientes a los verbos como los “modos” (optativo, subjuntivo) que enuncian actitudes del enunciador hacia lo que enuncia (espera, deseo, aprensión), las otras a la fraseología (“quizá”, “sin duda”, “probablemente”) y que indican incertidumbre, posibilidad, indecisión, etc., o, deliberadamente, denegación de aserción.

Lo que en general caracteriza a la enunciación es la *acentuación de la relación discursiva al interlocutor*, ya sea este real o imaginado, individual o colectivo.

Esta característica plantea por necesidad lo que puede llamarse el *cuadro figurativo* de la enunciación. Como forma de discurso, la enunciación plantea dos “figuras” igualmente necesarias, fuente la una, la otra meta de la enunciación. Es la estructura del *diálogo*. Dos figuras en posición de interlocutores son alternativamente protagonistas de la enunciación. Este marco es dado necesariamente con la definición de la enunciación.

Podría objetarse que puede haber diálogo fuera de la enunciación o enunciación sin diálogo. Deben ser examinados los dos casos.

En la justa verbal practicada por diferentes pueblos, y de la cual es una variedad típica el *hain-teny* de los Merina, no se trata en realidad ni de diálogo ni de enunciación. Ninguna de las partes se enuncia: todo consiste en proverbios citados y en contraproverbios contracitados. No hay una sola referencia explícita al objeto de debate. Aquel de los dos competidores que dispone de mayor provisión de proverbios, o que los emplea más diestramente, con mayor malicia, del modo más imprevisible, sale ganando y es proclamado vencedor. Este juego no tiene más que las apariencias de un diálogo.

A la inversa, el “monólogo” procede por cierto de la enunciación. Debe ser planteado, pese a la apariencia, como una variedad del diálogo, estructura fundamental. El “monólogo” es un diálogo interiorizado, formulado en “lenguaje interior”, entre un yo locutor y un yo que escucha. A veces el yo locutor es el único que habla; el yo que escucha sigue presente, no obstante; su presencia es necesaria y suficiente para tornar significativa la enunciación del yo locutor. En ocasiones también el yo que escucha interviene con una objeción, una pregunta, una duda, un insulto. La forma lingüística que adopta esta intervención difiere según los idiomas, pero es siempre una forma “personal”. Ora el yo que escucha se pone en el lugar del yo locutor y se enuncia pues como “primera persona”; así en español, donde el “monólogo” será cortado por observaciones o injunciones como: “No, soy tonto, olvidé decirle que...” Ora el yo que escucha interpela en “segunda persona” al yo locutor: “No, no hubieras debido decirle que...” Habría que establecer una interesante tipología de estas relaciones; en algunas lenguas se vería predominar el yo oyente como sustituto del locutor, poniéndose a su vez como yo (francés, inglés), o

en otras dándose por interlocutor del diálogo y empleando tú (alemán, ruso). Esta trasposición del diálogo a “monólogo” donde EGO ora se escinde en dos, ora asume dos papeles, se presta a figuraciones o trasposiciones psicodramáticas: conflictos del “yo profundo” y de la “conciencia”, desdoblamientos provocados por la “inspiración”, etc. Suministra la oportunidad el aparato lingüístico de la enunciación suirreflexiva que comprende un juego de oposiciones del pronombre y del antónimo (en francés *je/me/moi*).³

Estas situaciones pedirían una descripción doble, de forma lingüística y de condición figurativa. Se contenta uno demasiado fácilmente con invocar la frecuencia y la utilidad prácticas de la comunicación entre los individuos para admitir la situación de diálogo como resultante de una necesidad y prescindir de analizar sus múltiples variedades. Una de ellas se presenta en una condición social de lo más trivial en apariencia, de las menos conocidas en verdad. B. Malinowski la ha señalado con el nombre de *comunidad fática*, calificándola así como fenómeno psicosocial de funcionamiento lingüístico. Trazó su configuración partiendo del papel que tiene el lenguaje. Es un proceso donde el discurso, con la forma de un diálogo, funda una aportación entre los individuos. Vale la pena citar algunos pasajes de este análisis:⁴

El caso del lenguaje empleado en relaciones sociales libres, sin meta, merece una consideración especial. Cuando se sienta gente alrededor de la hoguera del pueblo después de concluir su faena cotidiana o cuando charlan para descansar del trabajo, o cuando acompañan un trabajo simplemente manual con un chachareo que no tiene que ver con lo que hacen, es claro que estamos ante otra manera de emplear la lengua, con otro tipo de función del discurso. Aquí la lengua no depende de lo que pasa en el momento, hasta parece privada de todo contexto situacional. El sentido de cada enunciado no puede ser vinculado al comportamiento del locutor o del oyente, a la intención de lo que hacen.

Una simple frase de cortesía, empleada tanto en las tribus salvajes como en un salón europeo, cumple con una función para la cual el sentido de sus palabras es casi del todo indiferente. Preguntas sobre el estado de salud, observaciones sobre el tiempo, afirmación de un estado de cosas absolutamente evidente, todas estas cosas son intercambiadas no para informar, no en este caso para ligar a personas en acción, tampoco, de fijo, para expresar un pensamiento...

Es indudable que estamos ante un nuevo tipo de empleo de la lengua —que, empujado por el demonio de la invención terminológica, siento la tentación de llamar *comunidad fática*, un tipo de discurso en el cual los nexos de unión son creados por un simple intercambio de palabras... Las palabras en la comunidad fática ¿son empleadas principalmente para transmitir una significación que es simbólicamente la suya? No, de seguro. Desempeñan una función social y es su principal meta, pero no son resultado de una reflexión intelectual y no suscitan por necesidad una reflexión en el oyente. Una vez más podremos decir que la lengua no funciona aquí como un medio de transmisión del pensamiento.

Pero ¿podemos considerarla como un modo de acción? ¿Y en qué relación está con nuestro concepto decisivo de contexto de situación? Es evidente que la situación exterior no interviene directamente en la técnica de la palabra. Pero ¿qué se puede considerar como situación cuando un grupo de gente charla sin meta? Consiste sencillamente en esta atmósfera de sociabilidad y en el hecho de la comunidad personal de esa gente. Mas esta es de hecho consumada por la palabra, y la situación

³ Ver un artículo del BSL, 60 (1965), fasc. 1, pp. 71ss.

⁴ Traducimos algunos pasajes del artículo de B. Malinowski publicado en Ogden y Richards, *The Meaning of Meaning*, 1923, pp. 313s.

en todos los casos es creada por el intercambio de palabras, por los sentimientos específicos que forman la gregaridad convivial, por el vaivén de los decires que constituyen el chacoteo ordinario. La situación entera consiste en acontecimientos lingüísticos. Cada enunciación es un acto que apunta directamente a ligar el oyente al locutor por el nexo de algún sentimiento, social o de otro género. Una vez más el lenguaje en esta función no se nos manifiesta como un instrumento de reflexión sino como un modo de acción.

Estamos aquí en las lindes del "diálogo". Una relación personal creada, sostenida, por una forma convencional de enunciación que vuelve sobre sí misma, se satisface con su logro, sin cargar con objeto, ni con meta, ni con mensaje, pura enunciación de palabras convenidas, repetida por cada enunciador. El análisis formal de esta forma de intercambio lingüístico está por hacer.⁵ En el contexto de la enunciación habría que estudiar otras muchas cosas. Habría que considerar los cambios léxicos que la enunciación determina, la fraseología que es la marca frecuente, acaso necesaria, de la "oralidad". También habría que distinguir la enunciación hablada de la enunciación escrita. Esta se mueve en dos planos: el escritor se enuncia escribiendo y, dentro de su escritura, hace que se enuncien individuos. Se abren vastas perspectivas al análisis de las formas complejas del discurso, a partir del marco formal aquí esbozado.

⁵ Sólo ha sido objeto de unas cuantas referencias, por ejemplo en Grace de Laguna, *Speech, Its Function and Development*, 1927, p, 244n.; R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. de N. Ruwet, 1965, p. 217.

ENUNCIACIÓN Y DEIXIS

La enunciación

Elvira Narvaja de Arnoux (coord.)

Selección y adaptación para la cátedra

1. Enunciación y enunciado

Debo distinguir, en primer lugar, la oración y el enunciado. La oración es un objeto teórico, entendiéndolo por ello que no pertenece para el lingüista al dominio de lo observable sino que constituye una invención de esa ciencia particular que es la gramática. Lo que el lingüista puede tomar como objeto observable es, en cambio, el enunciado, considerado como la manifestación particular o la ocurrencia *hic et nunc* de una oración. Supongamos que dos personas diferentes digan "hace buen tiempo", o que una misma persona lo diga en dos momentos diferentes: se trata de dos enunciados diferentes, de dos observables distintos, observables que la mayoría de los lingüistas explican diciendo que constituyen dos ocurrencias de una misma oración, que se describe como una estructura léxica y sintáctica que supuestamente subyace en ellas.

Pero, además, distingo del enunciado y la oración, la enunciación de un enunciado. La realización de un enunciado es, en efecto, un acontecimiento histórico: algo que no existía antes de que se hablara, adquiere existencia, para dejar de existir después de que se deja de hablar. Llamo "enunciación" a esa aparición momentánea.

Oswald Ducrot, *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette, 1984.

La lingüística de la enunciación se propone delimitar y describir las huellas del acto en el producto, de la enunciación en el enunciado.

Concebida en forma amplia, la lingüística de la enunciación tiene como meta describir las relaciones que se tejen entre el enunciado y los diferentes elementos constitutivos del marco enunciativo: los protagonistas (emisor y destinatario) y la situación de comunicación (circunstancias espacio-temporales y condiciones generales de la producción/recepción del mensaje: naturaleza del canal, contexto sociohistórico, restricciones del universo del discurso, etc.).

Llamaremos *hechos enunciativos* a las unidades lingüísticas que funcionan como índices de la inscripción en el seno del enunciado de uno y/u otro de los parámetros que acabamos de señalar, y que son por esa razón portadoras de un archi-rasgo semántico específico al que llamaremos *enunciatema*.

A la lingüística de la enunciación le corresponde identificar, describir y estructurar el conjunto de esos hechos enunciativos, es decir, hacer un inventario de sus soportes significantes, y elaborar una grilla que permita clasificarlos.

Considerada en sentido restrictivo, la lingüística de la enunciación no se interesa más que por uno de los parámetros del marco enunciativo: el hablante/escritor. Dentro de esta perspectiva, los hechos enunciativos que se estudian son las huellas lingüísticas de la presencia del locutor en el seno del enunciado, los lugares de inscripción y las modalidades de existencia de "la subjetividad en el lenguaje". A estos puntos de anclaje los llamaremos *subjetivemas* (caso particular de enunciatema).

La lingüística de la enunciación (en sentido restringido) se centra entonces en la búsqueda de los procedimientos lingüísticos (*shifters*, modalizadores, términos evaluativos, etc.) con los cuales el locutor imprime su marca al enunciado, se inscribe en el mensaje (implícita o explícitamente) y se sitúa respecto de él (problema de la "distancia enunciativa").

Adaptación de Catherine Kerbrat-Orecchioni,
L'énonciation. De la subjectivité dans le langage, París,
Armand Colin, 1980. [Trad.: *La enunciación: la subje-*
tividad en el lenguaje, Buenos Aires, Hachette, 1986.]

La teoría del discurso es una teoría de la *instancia de enunciación* que es al mismo tiempo e intrínsecamente *un efecto de enunciado*. Que la instancia de enunciación sea un *efecto de enunciado* no significa que ese efecto esté presente en el enunciado bajo la forma de marcadores o indicadores morfosintácticos o semántico-sintácticos sino que debe ser *reconstruido* o "descubierto" por un esfuerzo de interpretación. Este esfuerzo de interpretación que nos hace descubrir la instancia de enunciación se reduce, de hecho, a una *transposición de sentido*: se trata en cierta medida de llenar un espacio *elíptico* gracias a una operación de paráfrasis o catálisis.

Si bien existen ciertas marcas convencionales de la enunciación que pueden ser inventadas, estas marcas "empíricas" son sólo una ínfima parte del iceberg enunciativo. No es contradictorio afirmar al mismo tiempo que el lingüista no debe interesarse por la enunciación más que *en su dimensión discursiva* (instancia de enunciación / efecto de enunciado) y, por otra parte, que la enunciación, aunque marcada en el enunciado, *no es enunciada*: la enunciación transpuesta a partir del enunciado es la elipsis que se abre "en abismo" por paráfrasis o catálisis.

Como decía Kant, hay conceptos que se pueden llamar "paralógicos" desde el momento en que no hay ningún predicado que agote su contenido. El concepto de enunciación es uno de estos conceptos y por eso es más conveniente desplazar la discusión al nivel de las estrategias operacionales o metodológicas. Ahora bien, si se trata de formular una metodología, el concepto de enunciación tiende inmediatamente a dispersarse en dos direcciones que se llaman *deictización* y *modalización* de la enunciación. Se trata evidentemente de una doble reducción pero las dos metodologías son, felizmente, complementarias. Una buena metodología deictizante presupone necesariamente una organización *egocéntrica* de la deixis, mientras que una buena metodología modalizante presupone en cambio una organización *interactancial* y por lo tanto "ego-fugal": la organización de la deixis se hace a partir del yo (de la subjetividad egocéntrica) mientras que la organización de las modalidades está orientada a partir de una comunidad enunciativa (se podría decir también a partir de la subjetividad comunitaria).

Adaptación de Herman Parret: "L'énonciation en tant que déictisation et modalisation", *Lan-*
gages, 70, 1983.

Deícticos (shifters, embragues)

Los deícticos son las unidades lingüísticas cuyo funcionamiento semántico-referencial (selección en la codificación, interpretación en la decodificación) implica tomar en consideración algunos de los elementos constitutivos de la situación de comunicación:

- el papel que desempeñan los actantes del enunciado en el proceso de la enunciación;
- la situación espacio-temporal del locutor y, eventualmente, del alocutario.

El término *deixis* proviene de una palabra griega que significa “mostrar” o “indicar”, y se utiliza en lingüística para referirse a la función de los pronombres personales y demostrativos, de los tiempos y de un abanico de rasgos gramaticales y léxicos que vinculan los enunciados con las coordenadas espacio-temporales del acto de enunciación. Los términos “ostensivo”, “deíctico”, “demostrativo” se basan en la idea de identificar o de hacer ver mostrando (para Peirce son símbolos indiciales). Los términos “shifter” o “embrague” ponen el acento en el hecho de que estas unidades vinculan el enunciado con la enunciación.

Adaptación de John Lyons, *Semantics II*, Londres, Cambridge UP, 1977.

a) Personas

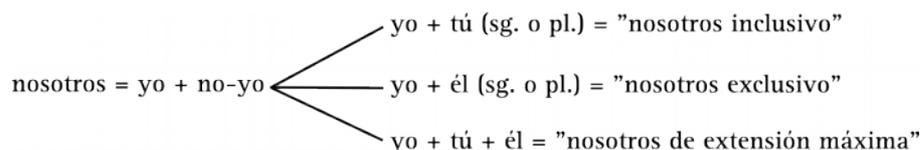
Los pronombres personales (y los posesivos, que amalgaman en la superficie un artículo definido y un pronombre personal en posición de complemento del nombre) son los más evidentes y mejor conocidos de los deícticos.

En efecto, para recibir un contenido referencial preciso, los pronombres personales exigen del receptor que tome en cuenta la situación de comunicación de manera:

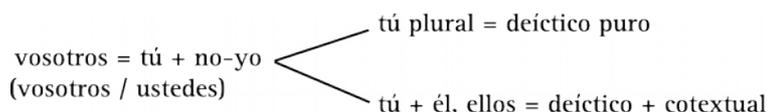
- necesaria y suficiente en el caso de “yo” y de “tú” (tú/vos/usted), que son deícticos puros;
- necesaria pero no suficiente en el caso de “él”, “ellos”, “ella” y “ellas”, que son a la vez deícticos (negativamente: indican simplemente que el individuo que denotan no funciona ni como locutor ni como alocutario) y representantes (exigen un antecedente lingüístico, que puede estar implícito en virtud de ciertas determinaciones situacionales).

El problema de los pronombres plurales

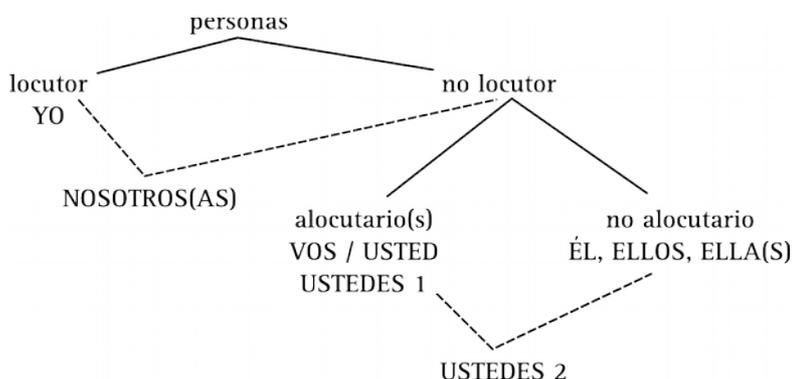
“Nosotros” no corresponde nunca, salvo en situaciones muy marginales como el recitado o la redacción colectivos, a un “yo” plural. Su contenido se puede definir de la siguiente forma:



El “nosotros” inclusivo es puramente deíctico. En cambio, cuando conlleva un elemento de tercera persona, debe acompañar al pronombre un sintagma nominal que funcione como antecedente del elemento “él” incluido en el “nosotros” (el antecedente en general es inútil cuando el “nosotros” es de extensión máxima).



Los pronombres personales constituyen en el español de Buenos Aires el siguiente esquema:



Adaptación de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'enonciation. De la subjectivité dans le langage*, París, Armand Colin, 1980.

Observaciones

•El “tú genérico”: tiene por función “personalizar” enunciados impersonales (o que se construyen habitualmente con el indefinido “uno”)

"Frente a un problema de este tipo no se sabe cómo reaccionar" /
“... uno no sabe...” / “... no sabés...” / “... usted no sabe...”

Así se mantiene una relación viviente con la situación de enunciación dentro de un enunciado que, sin embargo, es general. El alocutario es integrado como beneficiario o víctima del proceso: “Con este auto te sentís como un príncipe”, “Te desesperás cuando lo ves”.

•No-persona y jerarquía: el uso de la no-persona (él, ella), en lugar de la segunda, constituye la marca lingüística del extremo respeto: “La señora está servida”, “Su excelencia...”. Al no utilizar ni “vos” ni “usted”, el locutor se excluye de la reciprocidad del intercambio lingüístico, se dirige a alguien pero no lo constituye en alocutario.

•Los seres que no hablan: uno se ve obligado a veces a hablar a los bebés o a los animales domésticos, ya que participan de nuestra intimidad, pero sabiendo que no podrán responder, que no son interlocutores completos. De allí el procedimiento que consiste en utilizar yo, nosotros, él o ella en lugar de la segunda persona: “Qué elegante que estoy”, “¡No sabemos nada todavía!”, “Es tan dulce mi chiquito”. Lo esencial es subvertir la reciprocidad, ya sea haciendo asumir sus palabras por el alocutario (empleo de la primera persona), ya sea hablando del alocutario en tercera persona como si fuera exterior a la esfera de la locución.

Un uso paralelo del nosotros aparece cuando un superior se dirige a un inferior: “¡Andamos mejor hoy!” (médico a enfermo), “¿Otra vez llegamos tarde?” (profesor a alumno).

•*Vos/usted*: el *vos* se opone al *usted* como una forma de familiaridad, de igualdad a una forma de distancia, de cortesía. El empleo de *vos* o de *usted* no es, sin embargo, unívoco y debe ser referido a contextos sociales determinados, a las convenciones del grupo social en el cual se inscribe el enunciado.

•*Personas y tipos de discurso*: cuando se aborda el dominio de los diferentes tipos de discurso se encuentran sistemas más o menos rígidos de restricciones específicas para el empleo de las personas. Un caso interesante es el *nosotros* “de autor” utilizado particularmente en las obras didácticas: “Ya hemos visto...”, “Tenemos que demostrar ahora...”. El *nosotros* permite integrar al destinatario: enunciatario y enunciatario asumen en común el texto del manual. Pero también permite que el enunciatario no aparezca como un individuo que habla en nombre propio sino como representante de la comunidad científica, como delegado de una comunidad investida de la autoridad de un saber.

Adaptación de Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, París, Hachette, 1981.

Los apelativos

Cuando un término del léxico es empleado en el discurso para mencionar a una persona, se convierte en *apelativo*. Existen apelativos usuales: los pronombres personales, los nombres propios, algunos sustantivos comunes, los títulos (“mi general”), algunos términos de relación (“camarada”, “compañero”), los términos de parentesco, los términos que designan a un ser humano (“muchachita”). Otros términos, empleados metafóricamente para designar a un ser humano constituyen igualmente apelativos usuales (“mi gatito”); también algunos adjetivos son empleados con la misma función (“mi querido”). Los apelativos se usan como la primera, segunda y tercera persona del verbo para designar la persona que habla (el locutor), aquella a quien se habla (el alocutario) y aquella de la cual se habla (el delocutor). Se los llama, respectivamente, locutivos, alocutivos (o vocativos) y delocutivos.

Todo apelativo:

- tiene un carácter deíctico, ya que permite la identificación de un referente, con la ayuda de todas las indicaciones que puede aportar la situación;
- tiene un carácter predicativo, pues el sentido del apelativo elegido, incluso si es pobre, permite efectuar una segunda predicación, sobreentendida, que remite a la relación social del locutor con la persona designada;
- manifiesta las relaciones sociales, y por eso permite efectuar una segunda predicación, sobreentendida, que remite a la relación social del locutor con la persona designada.

El vocativo en particular:

•Llama la atención del alocutario por la mención de un término que le designa, y le indica que el discurso se dirige a él. Por el término elegido, el locutor indica también qué relación tiene con él y le atribuye una caracterización y un rol que tienden a hacerle interpretar el discurso de cierta manera: “compañeros”, “argentinos”, “ciudadanos”, “hijos valientes de la patria”. A veces el vocativo constituye un “enunciado”: “El que toca el bombo”.

•La predicación efectuada con la ayuda del sentido de la palabra constituye un juicio acerca del alocutario. El juicio es fácilmente reconocible en las injurias vocativas, donde constituye la principal motivación de la enunciación del vocativo. La riqueza semántica varía en función de la riqueza del léxico de los apelativos usuales. Pero apelativos inusuales son también posibles, ya que el léxico injurioso constituye una serie léxica abierta.

•La enunciación de un vocativo predica una relación social que puede ser conforme a la relación considerada determinante, como no serlo, y puede tener entonces como única motivación la predicación de esta relación. Se llama en general constitutiva toda predicación de una relación que no ha sido nombrada antes, incluso si se espera que sea predicada de esa manera.

Adaptación de Delphine Perret, “Les appellatifs”, *Langages*, 17, 1970.

b) Localización espacial

Se pueden distinguir dos casos principales:

1. Los *demonstrativos* espaciales, estructurados según un sistema ternario:

- aquí/acá (próximo al hablante)
- ahí (próximo al oyente)
- allí/allá (en el campo de referencia de la 3ª persona, el no-interlocutor)

2. Los *adverbios*, de los que analizaremos algunos casos importantes.

a) *Cerca (de X) / lejos (de X)*: cuando no está expresado en el contexto, el lugar que representan es el que coincide con la ubicación del hablante (“¿Está lejos tu casa?”).

b) *Delante de / detrás de - a la izquierda / a la derecha*: pueden tener referencia deíctica y no deíctica; la referencia deíctica ocurre cuando el objeto no tiene una orientación **definida**. “El sillón está delante de la mesa” significa que el sillón está ubicado entre el hablante y la mesa; en cambio, “La locomotora está delante del tren” significa que se encuentra (lógicamente) precediendo al primer vagón y en la dirección en que el tren se desplaza, sin importar la ubicación del hablante en este caso: es una referencia no deíctica. “Colocate a la izquierda de Juan” es no deíctico, significa ‘del lado del brazo izquierdo de Juan’. A la inversa: “Colocate a la izquierda del árbol” es deíctica, en tanto la ‘izquierda del árbol’ se sitúa en referencia a la posición del hablante.

3. Una tercera posibilidad existe en el empleo de los verbos *ir* y *venir*. En algunos casos, se oponen por los rasgos de acercamiento/alejamiento. Por ejemplo: “Juan va/viene al centro todos los días”. En este caso, el hablante no está (va) o está (viene) en el centro en la instancia de enunciación.

Es distinto cuando estos verbos se combinan con una referencia temporal y/o una indicación de lugar que no sean simultáneas con la instancia de enunciación. Es posible decir: “Venga acá”, “Vas a venir acá”, “Voy a tu casa”, “Viniste aquí ayer”; pero no: * “Vaya acá”, * “Vas a ir acá”, * “Vengo hacia tu casa”, * “Fuiste aquí ayer”.

Son intercambiables cuando el lugar en que se encuentra el locutor en el tiempo indicado por el verbo es el mismo que el que contiene la emisión: “Vino/fue a la conferencia” (a la que fui yo).

En resumen, *ir* se puede emplear en todas las situaciones, excepto cuando el oyente se desplaza (en cualquier tiempo) hacia el lugar en que se encuentra el hablante en el momento de la enunciación. *Venir* se emplea en el caso en que el oyente se desplaza hacia el lugar en que se encuentra el hablante en el momento de la enunciación o se encontraba/encontrará en el momento del hecho enunciado.

c) Localización temporal

Expresar el tiempo significa localizar un acontecimiento sobre el eje antes/después con respecto a un momento (T) tomado como referencia. Según los casos, T puede corresponder a:

1. Una determinada fecha, tomada como referencia en razón de su importancia histórica para una determinada civilización (por ejemplo, el nacimiento de Cristo).

2. T₁, un momento inscripto en el contexto verbal; se trata entonces de *referencia contextual*: “Juan llegó dos días después”.

3. T₀, el momento de la instancia enunciativa; *referencia deíctica*: “Juan llegó antes de ayer”.

En español, la localización temporal se realiza en el doble juego de las formas temporales de la conjugación verbal, que explota casi exclusivamente el sistema de localización deíctica, y de los adverbios y locuciones adverbiales, que se reparten muy parejamente entre la clase de deícticos y los relacionales o cotextuales.

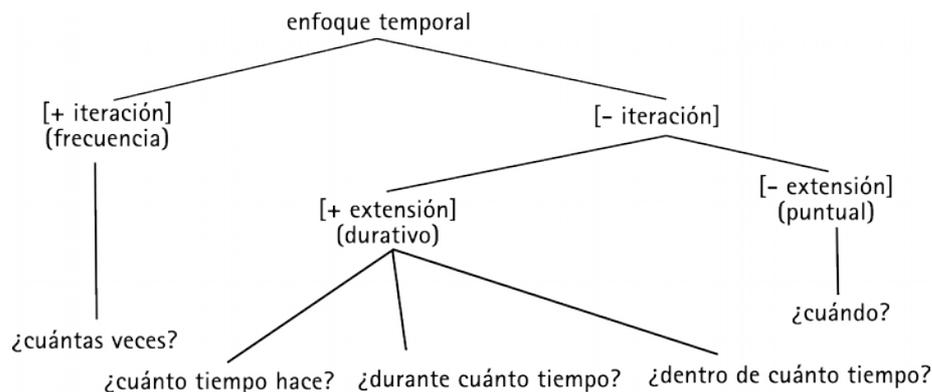
	Deícticos Referencia: T ₀	Relativos al cotexto Referencia: expresada en el cotexto
Simultaneidad	<i>en este momento, ahora</i>	<i>en ese/aquel momento, entonces</i>
Anterioridad	<i>ayer, anteayer, el otro día, la semana pasada, hace un rato, recién*, recientemente</i>	<i>la víspera, la semana anterior, un rato antes, un poco antes</i>
Posterioridad	<i>mañana, pasado mañana, el año próximo, dentro de dos días, desde ahora, pronto, dentro de poco, en seguida*</i>	<i>al día siguiente, dos días después, al año siguiente, dos días más tarde, desde entonces, un poco después, a continuación</i>
Neutros**	<i>hoy, el lunes (el lunes más próximo, antes o después, a T₀), esta mañana, este verano</i>	<i>otro día</i>

* No obstante, estos adverbios pueden –mucho más raramente– ser relativos al cotexto.

** Expresiones que son independientes a la oposición simultaneidad/antecedencia/posterioridad (“Hoy me aburro” / “Hoy me aburrí” / “Hoy me voy a aburrir”) o a la oposición anterioridad/posterioridad (el lunes; otro día).

Adaptación de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'enonciation. De la subjectivité dans le langage*, París, Armand Colin, 1980.

No basta con distinguir entre elementos deícticos y no deícticos. Hay que tener en cuenta también el *enfoque temporal*, es decir, cómo el tiempo es considerado: se lo puede considerar como una *repetición*, un *punto* o una *duración*. En el esquema siguiente a cada enfoque corresponde una pregunta:



Adaptación de Dominique Maingueneau,
*Approche de l'énonciation en linguistique
française*, París, Hachette, 1981.

El uso de los tiempos verbales

La elección de una forma de pasado, presente o futuro es de naturaleza eminentemente deíctica. Aunque a menudo se los llame “tiempos absolutos” son, en realidad, deícticos, porque el “tiempo pasado” es el proceso anterior a T_0 y el “tiempo futuro” es el proceso posterior a T_0 .

Ahora bien, en cada esfera pasado/presente/futuro el emisor puede elegir la manera de enfocar el proceso, al cual puede dilatar o puntualizar, considerar en su desarrollo o en su acabamiento, vinculado al pasado o, por el contrario, al presente. Esta elección no está automáticamente determinada por los datos concretos de la situación de enunciación, sino que se debe atribuir a lo que en sentido más amplio se llama subjetividad lingüística.

Adaptación de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, París, Armand Colin, 1980.

LA ACTITUD DE LOCUCIÓN

Sobre Estructura y función de los tiempos en el lenguaje

Elizabeth Lerner

Harald Weinrich, filólogo alemán nacido en 1927, dedica este estudio al análisis de los tiempos verbales y la manera en que la manifestación temporal –que la teoría de la enunciación ha denominado como “deixis de tiempo”– organiza el mundo que gira en torno del hablante o sujeto enunciador, de ese “Yo”, ego o centro del acto enunciativo que Émile Benveniste (1966) señala en su artículo “De la subjetividad en el lenguaje”.

En *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* Weinrich profundiza en el paradigma verbal –es decir, en la “gama” de tiempos verbales que cada lengua ofrece a los hablantes– y establece una relación entre tiempos verbales, situación comunicativa, géneros discursivos y “actitud” que se genera en el alocutario, según los tiempos verbales que predominen en el texto que lee.

Weinrich propone que es posible identificar dos grandes grupos temporales:

1. Los tiempos del mundo comentado o verbos comentativos.
2. Los tiempos del mundo narrado o verbos narrativos.

En el primer grupo –mundo comentado– el tiempo eje o base es el Presente. Éste predomina y se organiza en función de Pretérito Perfecto y del Futuro.

Leí- Leo- Leeré

Un ejemplo en donde predominan los tiempos verbales del mundo comentado:

-No, yo lo que te quería decir... A ver, esperá, no sé cómo decírtelo, lo estoy pensando ahora, ¿eh? A ver, no, eso. Bueno, nada, que el otro día me quedé pensando. ¿Viste cuando me preguntaste lo del ascensor?

-Sí.

-No, esperá, eso no fue, ¿qué era lo que me habías dicho antes, esa palabra que me molestó, cuál era?

-¿Guachita?

-No. ¿Eso me dijiste?

-Sí.

-No, no era eso, era otra cosa peor.

-No, era guachita.

-¿En serio? ¿Y yo me enoje por eso? No puede ser. Bueno, no importa, la cosa es que me quedé pensando y la verdad que no sé si sirve de algo que te lo diga, pero igual te lo quería decir, que nada, que estuve pensando y que viste que la última vez que nos vimos yo estaba un poco rara, bah, como que me fui poniendo rara, porque estaba todo bien, pero en un momento me puse a pensar y como que me colgué...¹

¹ Romina Paula, “¿Vos me querés a mí?”.

En el segundo grupo –mundo narrado– el tiempo eje o base es el Pretérito Perfecto, que establece relación con el Pretérito Pluscuamperfecto y con el Condicional.

Había leído-Leí-Leería

Un ejemplo en donde predominan los tiempos verbales del mundo narrado:

El arzobispo de Arcángel navegaba hacia el monasterio de Solovski. Iban en el buque varios peregrinos que se dirigían al mismo lugar para adorar las sagradas reliquias que allí se custodian. El viento era favorable, el tiempo magnífico, y el barco se deslizaba serenamente. Algunos peregrinos se habían recostado, otros comían; otros, sentados, conversaban en pequeños grupos. El arzobispo subió al puente y comenzó a pasearse. Al acercarse a la proa vio un grupito de pasajeros, y en el centro un mujik que hablaba señalando un punto en el horizonte. Los demás lo escuchaban con atención.²

Weinrich propone, a continuación, que el predominio de los tiempos verbales de uno u otro grupo o mundo se corresponde con ciertos géneros discursivos y situaciones comunicativas. Por ejemplo: los géneros típicos de la constelación verbal del grupo 1 o mundo comentado son: diálogo, carta, crítica literaria, comentario, boceto, guión, informe científico, titulares de diario; mientras que los géneros asociados al grupo 2 o mundo narrado son: cuento, novela, crónica. Los adverbios de tiempo como ahora, hoy y mañana acompañan, en consecuencia, al grupo 1; entonces, en aquel tiempo y al día siguiente, al grupo 2.

Explica que hay situaciones y géneros discursivos en los que prevalece una voluntad narrativa y otros en los que predomina una voluntad comentativa: o bien narramos, evocamos y reconstruimos una historia pasada o bien comentamos acerca de un hecho. El planteo central de este autor es que el predominio de lo comentativo o lo narrativo en un texto permite al enunciador (locutor) influir y moldear la actitud del enunciatario (alocutorio) en la recepción del enunciado. De este modo, los verbos del primer grupo –comentario– generan una actitud tensa en el locutor y el alocutorio, ya que el enunciatario se compromete con su comentario y del enunciatario se espera una respuesta inmediata. Los verbos del segundo grupo –narración– generan una actitud relajada y laxa en el alocutorio, quien puede evadirse, por un momento, de la situación comunicativa presente. Weinrich señala cómo esto ocurre, especialmente, en los cuentos infantiles.

A continuación presentamos algunos fragmentos del artículo original del Weinrich, en donde desarrolla y ejemplifica lo que hemos resumido anteriormente.

² Tolstoi, León, “Los tres staretzi”, en: Walsh, Rodolfo, *Antología del cuento extraño (1)*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2014

Estructura y función de los tiempos en el lenguaje

Harald Weinrich

Madrid, Gredos, 1987. (Selección de fragmentos de Elizabeth Lerner)

Capítulo I. Los tiempos, no el tiempo

Hemos partido de la extrañeza que nos causa la obstinación del lenguaje empeñado en hacernos poner, al menos una vez en cada oración, un tiempo, aunque tengamos que estar repitiéndolo constantemente. Esta obstinación parece tanto más incomprensible cuanto menor es la información sobre el Tiempo que nos facilitan los tiempos. Ahora bien, todo aquel que ama el lenguaje y está familiarizado con él sabe que es un instrumento admirable del espíritu que le dispensa generosamente sus servicios.

El lenguaje pone a disposición del hablante palabras, formas y estructuras y no pide imposibles a nuestra comunicación. Si se obstina en que se repitan los tiempos es porque deben de ser algo muy importante, algo que debe estar presente en cada momento de la comunicación, si es que cada una de esas partes ha de contener información esencial.

Esto es una especie de dogma que se alimenta de nuestro contacto con el lenguaje, pero también de la observación de otros tipos de comunicación que se dan en el mundo, los cuales, en parte alguna, logran consistencia si no están económicamente estructurados.

Precisamente la obstinación con que el lenguaje insiste en que repitamos los tiempos descubre que estos añaden a la comunicación un componente distinto y más esencial que un dato difuso y paradójico acerca del Tiempo. [...]

También los tiempos deben de constituir parte del sistema medular del lenguaje; probablemente tienen algo que ver con la situación comunicativa en la que coinciden lenguaje y mundo.

Capítulo II. El sistema de los tiempos en el lenguaje

Consecutio temporum

La diferencia entre tiempos simples y tiempos compuestos se ha hecho según criterios lingüísticos. Si ahora buscamos otra agrupación, el criterio fundamental también ha de ser lingüístico. Ahora bien, esa diferenciación se apoya en una comparación de las formas del verbo y de sus tiempos; pertenece, pues, a la dimensión paradigmática del lenguaje y en ella tiene su justificación. Sin embargo, nos hemos propuesto no olvidar que el lenguaje tiene los mismos derechos para exigir que se atienda a su dimensión sintagmática, ya que la oración no es solo habla, como podría suponer una interpretación superficial de la pareja de conceptos saussureanos: lengua-habla.

La oración también tiene sus leyes. La distribución de los elementos de la oración está condicionada, tanto como los elementos mismos, por ciertas leyes estructurales de la lengua. Así pues, un tiempo, una vez situado en el contexto de un discurso vivo, ejerce sobre los elementos vecinos –en particular sobre los tiempos adyacentes de la oración– una presión estructural que limita la libertad de elegir entre todos los tiempos posibles. En otras palabras, un tiempo de un discurso, es decir, que se encuentra en una oración y en un contexto (hablado o escrito), no es ilimitadamente combinable con otros tiempos. Ciertas combinaciones son preferidas en el contexto próximo o remoto; otras son limitadas e incluso inadmisibles. Estas limita-

ciones de la libertad combinatoria aparecen particularmente claras cuando se forma una oración compleja o un período.

Entonces el tiempo de la oración principal parece llevar la pauta pidiendo en la oración subordinada determinados tiempos y rechazando otros. Este fenómeno, señalado en todos los idiomas, ha sido denominado *consecutio temporum* o concordancia de tiempos.

Capítulo III. Mundo comentado – Mundo narrado

Grupo temporal y situación comunicativa

La lengua francesa tiene dos grupos de tiempos. ¿Qué significa esto? ¿Qué función tienen?

[...] En cada uno de los dos grupos está comprendido todo el Tiempo del Mundo, desde el pasado más remoto hasta el futuro más lejano. Con los tiempos del grupo I puede decirse: *le monde a commencé*,¹ lo mismo que *le monde aura une fine*.² Paralelamente, con los tiempos del grupo II: *le monde avait comencé*,³ así como *le monde aurait une fine*.⁴ La frontera estructural entre el grupo I y el grupo II no es una frontera temporal (de Tiempo). Entonces, ¿qué clase de frontera es? [...]

¿Qué significa pues la divisoria estructural entre los grupos I y II? Recordemos que la obstinación del lenguaje en colocar el morfema personal en el verbo ha demostrado su lógica porque asegura éste y con él la oración, en la situación comunicativa elemental reproduciendo el modelo fundamental de la comunicación. Por ello nos preguntamos si también los tiempos – o mejor dicho ambos grupos de tiempos– tienen que ver con la *situación comunicativa*.

Las situaciones comunicativas en las que actualizamos el lenguaje son diversas como puedan serlo las situaciones de la vida y ninguna es igual a otra, pero esto no excluye la posibilidad de intentar su tipología. Este intento constituye al mismo tiempo una tarea de la lingüística, ya que el lenguaje no se actualiza en el vacío sino en situaciones concretas en las que se encuentran y condicionan mutuamente “comportamientos” lingüísticos. [...]

Situaciones comunicativas típicas son, por ejemplo, el pedir una información misma, un monólogo, el relato de una historia, la descripción de un objeto o una escena, la composición y la lectura de una carta (naturalmente también hay situaciones comunicativas escritas): un comentario, un sermón, una discusión, la información política de un periódico, un expediente, una poesía lírica, el relato de un mensajero, una indicación escénica, una conferencia científica, un diálogo dramático, una biografía e... incluso este libro que trata de un problema lingüístico. Se espera, naturalmente, que aparezcan todos los tiempos en todas las situaciones comunicativas, pero la verdad es que, fijándonos concretamente en grupos de tiempos y no vagamente en todos los tiempos aparecen afinidades entre ambos grupos y ciertas situaciones comunicativas. Considerada como situación comunicativa escrita, una novela muestra inequívoca inclinación por los tiempos del grupo II, mientras que este libro, si el lector quiere considerarlo por un momento como espécimen de una exposición científica, muestra una preferencia igualmente inequívoca por los tiempos del grupo I. [...]

A pesar de la asimetría de los tiempos representativos de ambos grupos, el resultado es inequívoco: en las novelas cortas, los cuentos y las novelas domina el grupo II, mientras que en la lírica, el drama, el ensayo biográfico, la crítica literaria y el tratado filosófico prevalece aún más claramente el grupo I. [...]

¹ El mundo ha comenzado.

² El mundo tendrá un fin.

³ El mundo había comenzado.

⁴ El mundo tendría un fin.

Así pues, no solo los tiempos concuerdan mejor con unos que con otros, sino que también los grupos de ellos y resultantes concuerdan mejor con unos géneros y con unas situaciones comunicativas que con otras. De la misma manera, también las situaciones comunicativas se reparten claramente en dos grupos según el grupo temporal que en ellas predomine. El grupo II predomina en la novela, en la novela corta, y en todo tipo de narración oral o escrita, excepto en las partes dialogadas intercaladas. Por el contrario, predomina el grupo I en la lírica, el drama, el diálogo en general, el periodismo, el ensayo literario y la exposición científica. Podemos ampliar esta enumeración más allá de las estadísticas a partir de la experiencia del vivir cotidiano en contacto con el lenguaje y los tiempos. El grupo de los tiempos I predomina también en deliberaciones, monólogos, descripciones, cartas, comentarios, sermones, discusiones, indicaciones escénicas, conferencias... y precisamente en este libro.

Comentar y narrar

En el grupo de tiempos II es relativamente fácil señalar qué tienen de común las situaciones comunicativas en que dominan estos tiempos: son evidentemente situaciones comunicativas en las que *narramos*. Acaso sea la descripción de un pequeño acontecimiento, la información de un periódico sobre el curso de una conferencia política, la reproducción de una aventura de caza, un cuento inventado, una leyenda piadosa, una novelita artística, una obra histórica o una novela. [...]

Miremos, sin embargo, más allá de las fronteras de la literatura sin perder de vista la totalidad del lenguaje. También se narra fuera de la literatura. El narrar es un comportamiento característico del hombre. Podemos comportarnos frente al mundo narrándolo. [...] Empleamos en particular los tiempos del relato. Su función en el lenguaje consiste en informar al que escucha una comunicación que esta comunicación es un relato. Ya que absolutamente todo, en el mundo entero, verdadero o no verdadero, puede ser objeto de un relato, vamos a llamar a los tiempos del grupo II *tiempos del mundo narrado* o, abreviadamente, *tiempos de la narración*. “Mundo” no significa aquí otra cosa que posible contenido de una comunicación lingüística. Así pues hay que entender los tiempos del mundo relatado como señales lingüísticas según las cuales el contenido de la comunicación lingüística que lleva consigo ha de ser entendida como relato. En tanto formen parte del grupo temporal II de la lengua francesa tienen solo ésta y ninguna otra función. En otras situaciones comunicativas empleamos otros tiempos, a saber, los tiempos del grupo temporal I [...] Mas ¿cómo hablamos cuando no relatamos? Ahora no se trata tanto de hallar un término adecuado para el caso sino describir qué diferencia el tipo de estas situaciones comunicativas del tipo de las situaciones comunicativas narrativas.

Lo mejor será aclarar la diferencia apelando a situaciones extremas de narración y de “no narración” y presentar de forma muy concreta al narrador y al “no narrador”. El prototipo del *narrador* tal como siempre nos lo presenta la literatura en los relatos estereotipados es el narrador de las historias. Tenemos de él una imagen determinada: es más bien viejo; en los cuentos infantiles es un viejo o una vieja, o la abuela. Está sentado –no de pie– en un sillón o en un sofá o junto a la chimenea. Es al anochecer, después de la jornada. El viejo interrumpe placenteramente su relato para dar una chupada a la pipa o al cigarro. Se mueve lentamente; se toma el tiempo necesario para contemplar uno por uno a sus oyentes o hace memoria con la mirada puesta en el techo. Sus gestos son escasos y la expresión del rostro es más serena que agitada. Está totalmente relajado. [...]:

Roger de Tourneville, en el centro del círculo de sus amigos, hablaba, sentado a horcajadas sobre una silla; tenía un cigarrro en su mano y, cada tanto, aspiraba y soplaba, un poco difuso en medio del humo.⁵

En el grupo I, por otro lado, como situaciones características valen el diálogo, el memorándum político, la conferencia científica, el ensayo filosófico, el comentario jurídico y otras muchas. [...]

Como nota general de la situación narrativa hemos señalado la actitud relajada que, respecto del cuerpo, solo es signo exterior del relajamiento del espíritu y del discurso. Valga, a la inversa, la actitud tensa, tanto del cuerpo como del espíritu, como nota general de la situación comunicativa no narrativa. En ella el hablante está en tensión y su discurso es dramático porque se trata de cosas que lo afectan directamente. Aquí el mundo no es narrado, sino comentado, tratado. El hablante está comprometido: tiene que mover y tiene que reaccionar y su discurso es un fragmento de acción que modifica el mundo en un ápice y que, a su vez, empeña al hablante también en un ápice. Por eso, el discurso no narrativo es por principio, peligroso. [...]

Hay Tiempo de comentar y hay Tiempo de narrar. Así, hay tiempos gramaticales del comentar y del narrar. Lo mismo que el grupo de tiempos II está para relatar, así el grupo I está para comentar, para tratar de las cosas. Vamos, pues, a llamarlo grupo de *tiempos del mundo comentado* y a los tiempos, *tiempos comentadores*. [...]

El presente es [...] el tiempo principal del mundo comentado y designa por ello una determinada actitud comunicativa. Lo mismo vale para los demás tiempos del mundo comentado. Como ejemplo del uso del presente en el mundo comentado es posible mencionar los guiones cinematográficos, en los cuales aparece el presente con regularidad y constancia. [...]

Como indicio de lo dicho sírvanos el hecho de que en el mundo narrado no tiene aplicación toda una serie de adverbios temporales. *Ahora, hoy, ayer, mañana*, son “traducidos” cuando estamos relatando y decimos entonces, *en aquel tiempo, la víspera, al día siguiente*.

⁵ Guy de Mapassant: *Contes et Nouvelles*. 2 tomos. París, 1956-7. [Trad. de E. Lerner]

OTRAS FORMAS DE INSCRIPCIÓN DEL SUJETO EN EL DISCURSO

Subjetivemas

Catherine Kerbrat-Orecchioni

L'enonciation. De la subjectivité dans le langage, París, Armand Colin, 1980 (adaptación).

El sujeto de la enunciación, cuando debe verbalizar un referente cualquiera (real o imaginario), seleccionando ciertas unidades del repertorio de la lengua, se enfrenta a dos opciones:

- el **discurso objetivo**, que intenta borrar toda huella del enunciador individual.
- el **discurso subjetivo**, en el que el enunciador:
 - asume explícitamente su opinión: “Me parece horrible”.
 - se reconoce implícitamente como fuente evaluativa de la información: “Es horrible”.

Los rasgos semánticos de los elementos léxicos que pueden considerarse subjetivos son los siguientes:

- **afectivo**
- **evaluativo**, que puede dividirse en dos:
 - **axiológico**, un rasgo bueno/malo, que afecta el objeto denotado y/o a un elemento asociado cotextualmente.
 - **modalizador**, que atribuye un rasgo del tipo verdadero/falso, también, en cierta forma, axiológico, ya que verdadero implica bueno.

Consideraremos los elementos léxicos en sus clases tradicionales, para mostrar cómo se realizan estos rasgos.

Sustantivos

La mayor parte de los sustantivos afectivos y evaluativos son derivados de verbos o adjetivos, por lo que los consideraremos en el análisis de estos (amor/amar, belleza/bello, etc.). Hay, sin embargo, un cierto número de sustantivos no derivados, que se pueden clasificar dentro de los axiológicos como peyorativos (desvalorizadores) / elogiosos (valorizadores):

- El rasgo puede estar representado en un significante, mediante un sufijo:

-*acho*: comunacho

-*ete*: vejete

-*ucho*: pueblucho

▪ El rasgo axiológico está en el significado de la unidad léxica; no son fijos, sino que dependen de varios factores: fuerza ilocutiva, tono, contexto, etc. Por ejemplo:

“La casa de José es una *tapera*”.

“Tapera” tiene, casi siempre, el rasgo *peyorativo*, lo que no impide que alguien muestre su casa y diga: “¿Te gustó la tapera?”, donde el rasgo puede ser *elogioso* mediante la ironía. Por lo general, en todas las lenguas los sustantivos relacionados con lo escatológico o lo sexual tienen un rasgo peyorativo, aunque puede variar en ciertos contextos.

Adjetivos

Se pueden dividir según los siguientes rasgos:

- **Afectivos:** además de una propiedad del objeto enuncian una reacción emocional del hablante: “Fue una escena terrible”

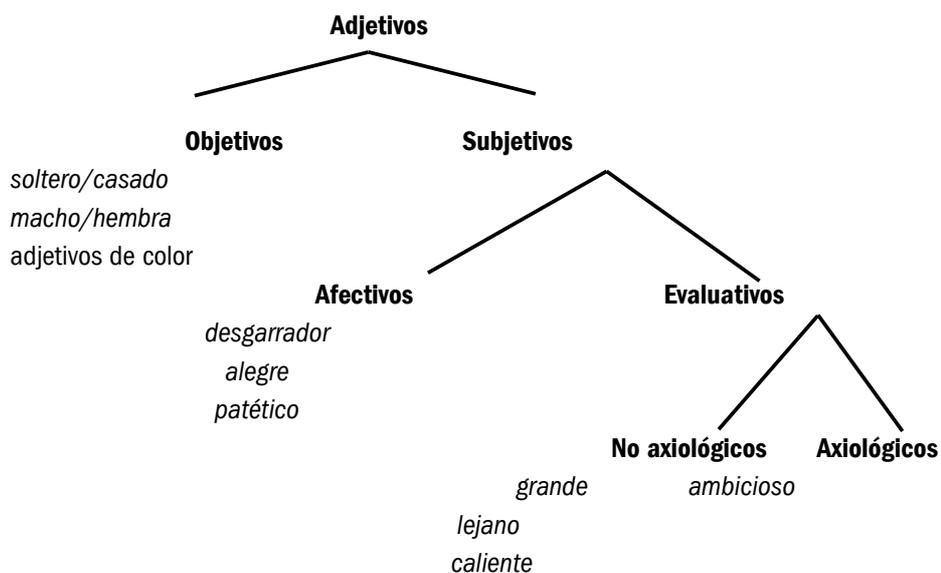
- **Evaluativos no axiológicos:** implican una evaluación cualitativa o cuantitativa del objeto, sin enunciar un juicio de valor o un compromiso afectivo del locutor. Su uso es relativo a la idea que tiene el hablante de la norma de evaluación para la categoría de objetos.

“Esta casa es grande.”

“El camino es bastante largo.”

- **Evaluativos axiológicos:** además de la referencia a la clase de objetos al que se atribuye la propiedad, al sujeto de la enunciación y sus sistemas de evaluación, aplican al objeto un juicio de valor.

“Se dirigió a mí un hombre ambicioso.”



Adverbios

Los más importantes de los adverbios subjetivos son los modalizadores. Se pueden clasificar en los siguientes términos:

I) Modalizadores de la enunciación o del enunciado.

a) de la enunciación: remiten a una actitud del hablante con respecto a su enunciado:

“¿Iré mañana?”

b) del enunciado: remiten a un juicio sobre el sujeto del enunciado:

“Posiblemente Juan no lo sepa.”

II) Modalizadores que implican un juicio.

a) de verdad:

“Quizá pueda curarse pronto.”

“Sin duda me casaré con ella.”

b) sobre la realidad:

“*En efecto*, Juan no vino ayer.”

“*De hecho* estuve totalmente equivocado.”

Finalmente, se pueden mencionar los adverbios **restrictivos** y **apreciativos**:

“*Apenas* me alcanzó para hacer la torta.”

“Resultó *casi* perfecto.”

Verbos

Algunos verbos están marcados subjetivamente de forma muy clara (por ejemplo “gustar”). Su análisis implica una distinción triple:

I) ¿Quién hace el juicio evaluativo? Puede ser:

a) El emisor: es el caso de verbos del tipo *pretender*.

b) Un actante o participante del proceso, por lo general el agente, que en algunos casos puede coincidir con el sujeto de la enunciación (“Deseo que...”). En esta medida, los verbos del tipo *desear*, *querer*, se incorporan en esta clase como **subjetivos ocasionales**.

II) ¿Qué es lo que se evalúa?

a) El proceso mismo y, al mismo tiempo, el agente: “X chilla”.

b) El objeto del proceso, que puede ser:

1. una cosa o un individuo: “Detesto”.

2. un hecho, expresado mediante una proposición subordinada: “x desea que p”.

III) ¿Cuál es la naturaleza del juicio evaluativo? Se formula esencialmente en términos de:

a) bueno/malo: en el dominio de lo axiológico.

b) verdadero/falso/incierto: es el dominio de la modalización.

Verbos subjetivos ocasionales

No implican un juicio evaluativo más que cuando están conjugados en primera persona (o cuando el agente del proceso coincide con el sujeto de enunciación).

I) Tipo bueno/malo.

a) Verbos de sentimiento: expresan una disposición favorable o desfavorable del agente del proceso frente a su objeto y, correlativamente, una evaluación positiva o negativa de este objeto: *apreciar*, *ansiar*, *amar*, *odiar*, *detestar*, *temer*, etc.

b) Verbos que denotan un comportamiento verbal: *alabar*, *denotar*, *censurar*, *elogiar*.

II) Tipo verdadero/falso/incierto.

Se trata aquí de los verbos que denotan la manera como un agente aprehende una realidad perceptiva o intelectual: a esta aprehensión puede presentársela como más o menos segura o, al contrario, como más o menos discutible (a los mismos ojos del agente cuya experiencia se narra).

a) Verbos de percepción:

“A Juan le parecía que el sol quemaba.”

“Me parece que el sol quema.”

b) Verbos de opinión (aprehensión intelectual):

“Creo que tiene razón.”

Verbos intrínsecamente subjetivos

Implican una evaluación cuya fuente siempre es el sujeto de la enunciación.

I) Tipo bueno/malo.

La evaluación se refiere en primer lugar al proceso denotado (y, de contragolpe, a uno y/u otros de sus actantes):

“Dejate de rebuznar.”

Un verbo de este tipo implica una evaluación hecha por el emisor sobre el proceso denotado (y de rebote sobre el agente que es responsable de este proceso).

II) Tipo verdadero/falso/incierto.

a) Verbos de decir:

1. Cuando el emisor no prejuzga de la verdad/falsedad de los contenidos enunciados encontramos verbos del tipo *decir, afirmar, declarar*. Por ejemplo: “Juan afirmó que Pedro tenía razón”.

2. Cuando el emisor toma implícitamente posición encontramos verbos del tipo *pretender, confesar, reconocer*. Por ejemplo: “Juan pretendió que Pedro tenía razón”.

b) Verbos de juzgar:

1. Cuando el emisor emplea la estructura “Juan *critica* a Pedro por lo que hizo” está admitiendo como verdadera la proposición “Pedro es responsable de haberlo hecho”.

2. Cuando el emisor emplea la estructura “Juan *acusa* a Pedro de haberlo hecho” no se pronuncia sobre la verdad de esta imputación.

c) Verbos de opinión: enuncian una actitud intelectual de X frente a P, por ejemplo: *imaginarse*.

particular dos grandes clases: las *modalidades de enunciación* y las *modalidades de enunciado*, a las que se agregan las *modalidades de mensaje*.

Las modalidades de enunciación

La *modalidad de enunciación* corresponde a una relación interpersonal, social, y exige en consecuencia una relación entre los protagonistas de la comunicación. Una frase no puede recibir más que una modalidad de enunciación —obligatoria— que puede ser declarativa, interrogativa, imperativa, exclamativa, y que especifica el tipo de comunicación entre el hablante y el (los) oyente(s) (Jean Dubois y F. Dubois-Charlier no hablan de “modalidad de enunciación” sino de “constituyentes de frase”, con una definición muy semejante). Consideremos, por ejemplo, las frases:

Estoy seguro de que Francia es afortunada.
Estoy afligido de que Francia sea afortunada.

La “modalidad de enunciación” es la misma (declarativa), pero la “modalidad de enunciado” (v. *infra*) es diferente. Además, el sujeto modal de los verbos modales y el sujeto de enunciación coinciden (yo). Por el contrario, en una frase como:

León está seguro de que Francia es afortunada,

el sujeto modal (*León*), es diferente del sujeto de enunciación (*el yo que declara*).

La modalidad de enunciación puede desembocar en una teoría de los “actos de lenguaje” (v. *infra*), aprovechable para el análisis del discurso. Oswald Ducrot hace notar precisamente que el acto de ordenar implica cierta relación jerárquica; asimismo, el derecho de interrogar no se adjudica a cualquiera, y remite a un tipo particular de relación social. El mismo autor señala que el hecho de hacer una pregunta obliga al receptor a continuar el discurso, a responder. En otras palabras, por la vía de las modalidades de enunciación se contribuiría a construir esta teoría de las *relaciones interhumanas* de las que la lengua ofrece no solamente la ocasión y el medio sino también el marco institucional, la regla.³

Modalidades de enunciado

Las *modalidades de enunciado* son una categoría lingüística mucho menos evidente; no se apoyan en la relación hablante/oyente, sino que caracterizan la manera en que el hablante sitúa el enunciado en relación con la verdad, la falsedad, la probabilidad, la certidumbre, la verosimilitud, etc. (*modalidades lógicas*); o en relación con juicios apreciativos: lo feliz, lo triste, lo útil, etc. (*modalidades apreciativas*). Así, en: *Es posible que venga Pablo, es posible* constituye la modalidad lógica, sintácticamente distinta, aquí, de la “proposición básica” (*Pablo venir*). En cambio, en *Pablo está seguramente allí*, la modalidad lógica se manifiesta sintácticamente por un adverbio (*seguramente*).

Lo mismo vale para la modalidad apreciativa; se puede distinguir, por ejemplo, entre *Es una suerte que Pablo esté allí* y *Afortunadamente Pablo está allí*.

³ *Dire et ne pas dire*, Hermann, 1972, p. 4.

En la medida en que una lengua no es de ningún modo un lenguaje lógico, la manera como las modalidades de enunciado se incorporan a la proposición básica no deja de tener efecto sobre su significación. Como siempre que se compara lógica y lenguaje, es sorprendente la diversidad de recursos de las lenguas: así para la modalidad de lo posible, nos encontramos con estructuras de frases muy variadas que llegan a hacer dudar de la homogeneidad lingüística de esta modalidad:

- a) *Es posible que partamos.*
- b) *No es imposible que partamos.*
- c) *Puede que partamos.*
- d) *Quizá partamos.*
- e) *Puede ser que partamos.*
- f) *Nuestra partida es posible.*
- g) *Nuestra partida no es imposible.*
- h) *Podemos partir*⁴

La equivalencia semántica de estas frases presenta dificultades: a) y b), f) y g), respectivamente, difieren sutilmente, mientras que f) y d) son netamente distintas. Según Ducrot, los tipos f) y d) corresponden a actitudes distintas en el enunciador: f) afirma una posibilidad, mientras que en d) el hablante “toma una cierta actitud que no es ni afirmación ni rechazo, ante el acontecimiento considerado [...] La posibilidad es afirmada por f) y representada por d)”.⁵ Ve aquí una diferencia análoga a la que opone *estoy triste* (afirmado) y *¡ay!* (representado), tanto síntoma como expresión del dolor.

Tales diferencias son importantes en una perspectiva de análisis del discurso teniendo en cuenta la relación que existe entre enunciador y enunciado.

Además, la lengua no presenta un sistema evidente y simple de modalidades lógicas, *seguramente* tiende más bien a la probabilidad que a la certidumbre; ¿qué decir de *ciertamente*, *sin duda*, etc.? No puede decirse que *ciertamente* y *seguramente* sean el correlato exacto de *cierto* y *seguro*. No hay más que evocar la complejidad de los verbos llamados “modales” (*poder*, *deber*) para comprender cuántas dificultades provoca la noción de modalidad de enunciado. En cuanto a las modalidades apreciativas, circunscribirlas o clasificarlas constituye una tarea altamente problemática; es difícil por ejemplo, identificar:

- a) *Es una suerte que León se vaya.*
- b) *León se va, ¡por suerte!*

Modalidades de mensaje

Abordamos aquí una cuestión muy delicada, puesto que se trata de hecho del valor modalizador de ciertas transformaciones sintácticas. Estas tienen un papel muy importante por cierto, pero bastante oscuro por el momento. Nos limitaremos a hacer algunas referencias carentes de todo formalismo.

En este punto, hay que rechazar dos actitudes extremas: creer que a cada transformación (por ejemplo, la pasivación o la nominalización) corresponde una incidencia semántica sobre la

⁴ Señalemos que la modalidad lógica puede estar implícita, ligada a los determinantes, a los tiempos verbales, etc. Así, en *Tes père et mère honoreras* [“Honrarás a tu padre y a tu madre”], la modalidad de obligación está presente, ligada a la estructura de la máxima y al futuro. También puede haber ambigüedades: *Estos vidrios se limpian* puede ser interpretado como una posibilidad (*pueden limpiarse*) o una necesidad (*deben limpiarse*).

⁵ Ob. cit., pp. 66-67.

oración que sea constante, unívoca; o, inversamente, pretender que no se puede asignar *a priori* ninguna significación fuera de contextos discursivos determinados. En el primer caso se correría el riesgo de caer en una especie de “clave de las transformaciones” comparable a la “clave de los sueños”; en el segundo, se estarían negando las restricciones que impone la lengua. Será preferible sostener que hay una predisposición de tal transformación o de tal tipo para tal incidencia semántica, pero que esa predisposición puede tanto ejercerse plenamente como ser neutralizada, desplazada, o incluso invertida en el funcionamiento efectivo o tipo de discurso.

Vamos a considerar aquí, y muy superficialmente, sólo dos cuestiones: ubicación del “tema”, importancia del “agente”.

El lingüista inglés M. A. K. Halliday,⁶ siguiendo a muchos otros, insiste en la existencia de dos componentes en la oración: el *tema* y el *rema*. El tema es, en cierto sentido, el “sujeto psicológico, es decir, el elemento al cual se enganchan el resto de la oración, el elemento esencial, destacado generalmente por su posición inicial. En la mayoría de los casos, el tema coincide con el sujeto gramatical, y el rema, con lo que se dice de él” (se habla también de *tópico* y *comentario*).

El león /	devora al ratón
tema	rema
(tópico)	(comentario)

Diversas transformaciones permiten poner en posición de tema a tal o cual constituyente de la oración.

-Desplazamiento a la posición inicial	}	<i>Brusquement</i> (tema), <i>l'auto disparut</i> (rema) [“Repentinamente, el auto desapareció”] ⁷
	}	<i>Á Paris</i> (tema), <i>il a été fait prisonnier</i> (rema) [“En París, fue hecho prisionero”].

-Realce por medio de *c'est* [“es que”]: *C'est Pierre que León aime* [“Es a Pedro a quien ama León”]. Según J. y F. Dubois,⁸ esta oración, que se distingue de la oración enfática (v. *infra*), proviene del encaje de:

}	<i>León aime quelqu'un</i> [“León ama a alguien”]. <i>Ce quelqu'un est Pierre</i> [“Ese alguien es Pedro”].
---	--

Esta transformación puede operar sobre diversos constituyentes: *C'est hier que j'ai vu León* [“Fue ayer que vi a León”], *c'est moi qui ai vu León* [“fui yo que vi a León”], *C'est León que j'ai vu* [“fue León a quien vi”], etc.

⁶ Ver “Notes on transitivity and theme” (*Journal of Linguistics*), III-1, III-2, IV-2 (1967-68).

⁷ La traducción de estos ejemplos no significa que exista una equivalencia exacta entre el francés y el español (N. de la T.).

⁸ *Éléments de linguistique française*, Larousse, 1970, p. 184.

-El énfasis, que se acompaña de una pronominalización y de una dislocación. La transformación puede operar sobre:

- el sujeto:
Pierre, il aime León [“Pedro, ama a León”] (familiar)
- el objeto directo:
Paul León l’aime [“A Pablo, León lo ama”]
- el objeto indirecto:
Á Paul, je le lui ai dit [“A Pablo, yo se lo he dicho”]
(variante = *j’ y ai dit*)
L’argent, je m’en moque [“La plata, me río de ella”]
- un grupo preposicional:
Paris, j’y suis reste’ deux jours [“En París, allí me quede dos días”], etc.

La lengua familiar emplea también una dislocación hacia atrás:

Je l’ai vu, León [“Yo lo vi, a León”].
Je le lui dit, à Paul [“Yo le dije, a Pablo”], etc.

La ubicación del tema es evidentemente indisociable del contexto que es el único que la justifica o no para tal o cual elemento de la oración.

La transformación pasiva está ligada directamente al problema del tema; en efecto, de ella resulta la colocación del objeto directo en posición inicial y consecuentemente, su conversión en tema:

Marie / embrasse León → León / est embrasse’ par Marie⁹
tema rema tema rema

La pasivación plantea sin embargo problemas específicos, relacionados particularmente con el “agente” del proceso. Obsérvese que la pasivación ofrece dos posibilidades: hacer desaparecer el agente o destacarlo por medio de una preposición.

La supresión del agente presenta grandes facilidades, pero puede deberse a múltiples causas (el agente es perfectamente conocido, o desconocido, no se lo quiere mencionar, etc); inversamente, la pasivación puede servir para destacar el agente, sobre el cual se cristaliza lo esencial de la información que proporciona la oración: *Estos logros han sido cumplidos por el pueblo* (sobrentendido: *y no por tal otro agente*). La pasiva con agente es, pues, muy diferente de la pasiva incompleta.

Según Jean Dubois,¹⁰ existen igualmente factores sintácticos que favorecen la pasivación: por una parte, el contexto para evitar ciertas ambigüedades y, por otra, el carácter animado del sujeto de la oración transitiva. En el primer caso, por ejemplo en lugar de decir: *La producción automotriz crece en Francia. Pero los excesos de la industria pueden debilitar su impulso, se dirá pero su impulso puede ser debilitado...*, para acercarse a *producción*. En el segundo caso, habría una tendencia a restablecer el orden animado>inanimado cuando, en la transitiva, el sujeto es un no-animado y el objeto un animado, y no hay un determinante que remita a un elemento precedente del enunciado: *El granero fue destruido por un transeúnte, pero Un transeúnte fue atropellado por un auto*.

Consideremos, por ejemplo, estas tres oraciones:

- (1) *Este país se gobierna bien.*
- (2) *Este país es bien gobernado.*
- (3) *León gobierna bien este país*¹¹

⁹ “María / abraza a León” → “León / es abrazado por María” (N. de la T.)

¹⁰ *Grammaire structurale: le verbe*. Larousse, Cap. V.

¹¹ Para Halliday, ob.cit.

El tipo (1) ha sido abundantemente estudiado, y desde hace mucho tiempo (en relación con los problemas de modalidad y de transitividad). El tipo (2) es una pasiva incompleta, y (3), una transitiva directa con “agente” en posición inicial. En los tres casos hay un agente implícito (1), semiimplícito (2), explícito (3). Para Halliday, (1) es una construcción de tipo “orientado hacia el proceso”: en efecto, la oración deja entender que el país se gobierna bien en virtud de una cualidad que posee él en sí mismo, sea cual sea el agente que se encargue de él; en cambio, (3) es del tipo “orientado hacia el agente”, en el sentido de que es la acción de ese agente la que está en el origen de esa buena administración. El tipo (2), la pasiva, estaría también orientado hacia el agente, pero mucho más discretamente.

Finalmente, para dejar el problema de las transformaciones y ocuparnos del “agente”, comparemos estas dos oraciones tomadas de N. Ruwet, a quien seguimos en este punto:¹²

(1) *Jean-Baptiste a fait plonger Jésus dans l'eau.* [“Juan el Bautista hizo sumergirse a Jesús en el agua”]

(2) *Jean-Baptiste a plongé Jésus dans l'eau.* [“Juan el Bautista sumergió a Jesús en el agua”]

En los dos casos, Jean-Baptiste es agente, la diferencia entre (1) (causativo) y (2) (transitivo) está relacionada, según Ruwet, con la noción de “conexión directa/indirecta”. En la conexión directa, “la acción expresada por el verbo es concebida como un proceso global, unitario, particularmente desde el punto de vista temporal”;¹³ en cambio, en (1), *Jean-Baptiste* ha podido actuar por persuasión, indirectamente... En (2), conexión directa, el objeto directo es interpretado como objeto inerte, pasivo, y no como agente autónomo. Así, se dirá: (3) *J'ai rentré l'auto au garage* [“He entrado el auto en el garaje”] y no (4) *J'ai rentré les invités au salon* [“He entrado los invitados en el salón”].

La oración: *Jo a sorti Jim du bar* [“Jo sacó a Jim del bar”] supone una acción directa sobre un Jim convertido en objeto, caso diferente de: *Jo a fait sortir Jim du bar* [“Jo hizo salir a Jim del bar”].¹⁴ Esto explicaría giros periodísticos como: *Le ministre a démissionné son secrétaire d'Etat* [“El ministro ha renunciado a su secretario de Estado”], que supone una coerción directa, o como: *La police a suicidé Stavisky* [“La policía ha suicidado a Stavisky”].¹⁵

Ruwet emite así la hipótesis de que existiría una jerarquía de las construcciones en función de ese criterio de la conexión directa, que dejaría más o menos valor “agentivo” independiente a la segunda FN. La distancia sería mínima, y la conexión, inmediata en FN₁ VFN₂ (*Jo sort Jim*). FN₁ faire FN₂ (*Jo fait sortir Jim*) tendría una posición intermedia. Pero FN faire que [FN₂ VX] (*Paul a fait que Pierre est parti* [“Pablo hizo que Pedro se fuera”]) o FN₁ faire en sorte que [VFN₂X] (*Paul a fait en sorte que Pierre est parti* [“Pablo logró que Pedro se fuera”]) estarían ligados con una conexión muy indirecta. ¿Cuál es la relación entre el número de nudos del árbol que separan a FN₁ de FN₂ y la autonomía de FN₂?

Todos estos problemas son de una complejidad aterradora, pero el análisis del discurso haría evidentemente grandes progresos si estos fenómenos todavía muy oscuros encontraran su explicación en una teoría sintáctica coherente.

¹² *Théorie syntaxique du français*. Seuil, 1972, pp. 126-180.

¹³ *Ibidem*. P. 152.

¹⁴ En español, verbos como *entrar* o *pasar* se comportan de modo semejante: puede decirse *Entró el auto en el garaje* y no **Entré a los invitados en la sala*, pero sí *Entré al nene porque hacía frío* o *Entró a Juan por la fuerza*, donde el *nene* y *Juan* se interpretan como objetos pasivos. De la misma manera *Pasé la mesa de la sala al comedor* o *Pasé a mi secretaria a otra sección*, pero no *Pasé a los invitados de la sala al comedor*. Cf. *Hice entrar a los amiguitos de mi hijo* o *Me hizo pasar amablemente*. (N. de la T.)

¹⁵ N. Ruwet, *ob. cit.*, p. 155.

La enunciación en la imagen

La enunciación y el interpretante

Paolo Fabbri

En *El giro semiótico*, Buenos Aires, Gedisa, 2000 (fragmento).

El concepto de enunciación, a mi entender, es uno de los elementos fundamentales que ha permitido explicitar, articular esta intuición: que de un signo se reenvía a otro signo, pero la operación de reenviar de un signo a otro es, en sí misma, una operación semiótica.

Trataré de explicarme. Piensen, por ejemplo, en las lecciones que han dado origen a este libro, durante las cuales yo hablaba dirigiéndome a un público con el tratamiento de “ustedes”. En este caso estoy yo, que soy un emisor empírico, es decir, que puede conocerse desde fuera, y están ustedes, que son receptores empíricos, pues también se pueden conocer desde fuera. Ambos somos activos y pasivos: pese a las apariencias, ustedes, aunque estén callados, no son ni mucho menos elementos pasivos de la comunicación, pues están a la escucha, o quizá no; en los dos casos siempre desempeñan una actividad. Tanto si escuchan y hacen un esfuerzo por entender, como si no escuchan y rechazan de plano mi discurso, están haciendo algo, son activos, prácticamente como yo, que estoy hablando. Por otro lado, yo les doy informaciones en sentido activo, pero probablemente, mientras lo hago, filtro una serie de informaciones sobre mí que ustedes extrapolan pero yo no controlo directamente. De modo que soy emisor activo, pero también emisor pasivo, y ustedes son receptores activos y también receptores pasivos.

Hasta aquí no hay nada de particular. Lo relevante es que, exactamente en esto que acabo de decir, ha sucedido que estoy hablando de *yo* y de *ustedes*, y de alguna manera les he situado dentro del discurso (*ustedes*) y yo mismo me he situado dentro del discurso (*yo*). Lo cual significa que el sistema pronominal, por ejemplo, en la lengua, es un modo de inscribir en el discurso dos simulacros, *yo* y *ustedes*, que están ahí para representarme a mí y representarlos a ustedes, aunque — por alguna casualidad extraña y fortuita— en este momento no estemos reunidos en esta habitación ni el *yo* ni el *ustedes* empíricos. Dicho de otra forma, la enunciación es una instancia particular en virtud de la cual la intersubjetividad (emisor-receptor, en este caso) se inscribe en el discurso. Gracias al mecanismo de la enunciación puedo decir, al hablar de mí mismo: “Eh, tú nunca entenderás estas cosas”. En este caso me he tratado de *tú*. Pero también, al hablar de ustedes, en vez de decir *ustedes*, puedo decir *el respetable público*, y hablando de mí puedo decir *el orador* (cambiando en ambos casos la persona verbal). La idea fundamental de la enunciación es que en textos semióticos de distinto tipo —en la música, la pintura, la literatura, etc.— hay simulacros de interacción inscritos en el propio texto mediante procesos de enunciación.

Pondré un ejemplo tomado de un estudioso francés prematuramente desaparecido, Louis Marin, quien demostró que en la pintura hay un complejo sistema de inscripción de instancias enunciativas. Pensemos en la pintura de vasos griegos. En esta clase de pintura hay una regla fundamental: los personajes representados se miran unos a otros. Pero hay un personaje, la Gorgona, con una particularidad: te mira directamente. Es decir, la medusa no mira a otro personaje de la historia pintada, sino que mira a quien la mira, a ustedes, que la están observando. No a ustedes personalmente, por supuesto, sino a todos los que se ponen delante de la pintura,

es decir, delante de sus ojos. De este modo la medusa trata de *tú*, no a cada persona, sino a todos los que se coloquen en esa posición de observadores, que es la posición del *tú*, y que a su vez la mirarán a los ojos. En otras palabras, la oposición que encontramos en la pintura griega de vasos entre facialidad, frontalidad y perfil se ha encargado de expresar en otro nivel la problemática de la relación *yo-tú* y la de la oposición *yo-tú/él*.

Pero gracias a unos estudios recientes sabemos que no sólo la Gorgona mira a la cara. En la pintura griega de vasos miran a la cara cuatro categorías muy precisas de personas: los borrachos, los moribundos, los silenos y, al parecer, también los pederastas. Así descubrimos que en la representación de la pintura vascular todos los que están en posición excéntrica con respecto a una normalidad — borracho, guerrero moribundo, etc.— suelen estar representados de cara.

No es ninguna regla universal, pero vale para el microcosmos semántico específico del que estamos hablando. En otros tipos de discurso y otras culturas no sucede así, la oposición entre facialidad, frontalidad y perfil se utiliza de otro modo, lo cual significa, por ejemplo, que en ciertas culturas la oposición entre facial y frontal en la representación figurativa antropomorfa puede ser una forma de expresión capaz de transmitir una forma del contenido específico que es la relación entre normal y excéntrico, o entre personal e impersonal. La personalidad y la impersonalidad (organización del contenido) se pueden manifestar a nivel de forma expresiva, en algunos tipos de organización de la imagen en ciertas culturas, mediante la oposición entre cara y perfil, lo mismo que en las lenguas verbales se usan los pronombres *yo-tú/él*.

Pasemos ahora a la pintura de la Edad Media. Meyer Shapiro, un gran estudioso del arte medieval, señala algunas cosas muy interesantes. Al estudiar la imagen de Moisés —sobre todo cuando, poniendo los brazos en cruz, reza para vencer en la batalla—, Shapiro destaca que al principio la figura de Moisés es frontal, y luego, andando el tiempo, se va ladeando mientras que otros personajes se vuelven hacia él y le sostienen los brazos de perfil. Así Shapiro observa (probablemente sin conocer la pintura vascular griega) que el Moisés de lado, que ya no nos mira, participa en un suceso en tercera persona, en una narración objetiva, mientras que el Moisés que nos miraba a los ojos implicaba a todos los que podían mirarlo en una relación diferente. Las implicaciones ideológicas, culturales, metafísicas que conlleva esta variación representativa son obvias, y de momento no es preciso que nos ocupemos de ellas. Sea como fuere, también en este caso el sistema de oposición entre frente y perfil es la forma de expresión para una forma correspondiente del contenido (por ejemplo: humanidad/divinidad).

Vemos, pues, que la pintura, con medios propios, muy específicos, puede expresar unos modos de inscripción de la subjetividad y la intersubjetividad, exactamente igual que el sistema pronominal de la lengua. No se trata únicamente de isomorfismo: también puede haber traducción. Porque sólo si tenemos una teoría unitaria de la enunciación podremos cotejar, por ejemplo, la organización de la enunciación en un texto literario con la organización de la enunciación en un texto visual.

Por poner un ejemplo, recordaré una famosa película de Tony Richardson de 1968, *Tom Jones*, en la que hay una escena erótica entre una señora entrada en años y un jovencuelo. En un momento dado, antes de irse a la cama, la señora entrada en años se entera, hablando con el jovencuelo, de que éste es su hijo. La señora, que hasta entonces hablaba de perfil, se vuelve hacia el público y dice: “bah”. Y la cosa sigue adelante. No se alarmen, al final se descubre que la señora, en realidad, no era la madre del jovencuelo. Pero lo que nos interesa, sea moral o in-moral, es que la señora tiene que volverse hacia el público para anunciar oficialmente que a ella le trae sin cuidado la cuestión del incesto. Es decir, la estrategia de no dirigirse a la persona física en el espacio de cine, sino directamente al público ideal, es decisiva para el significado de la película.

Tengo la impresión de que cuando Benveniste —uno de los lingüistas más prestigiosos que se han ocupado de estas cuestiones— decía que el sentido tiene cara de medusa, pensaba precisamente en esto, en esta idea de que en el lenguaje no sólo hay representaciones conceptuales, ni tampoco sólo representaciones de acciones y pasiones: en el lenguaje interviene una instancia de enunciación muy variable, inscrita en el texto, que transforma los relatos en discursos (por *discurso* entendemos el texto —de cualquier sustancia expresiva— que, además de representar algo, representa e inscribe en su interior la forma de su propia subjetividad e intersubjetividad).

Si aceptamos esta hipótesis resulta evidente la afirmación de Lotman de que *un texto contiene sus propios principios de comunicación*. Parece extraño, pero con la noción de enunciación resulta obvio. No es cierto —como se pensaba hasta hace poco— que por un lado haya una sintaxis y una semántica (dentro del texto) y por otro una pragmática (fuera del texto). Podríamos aceptar esta distinción si pensáramos en un discurso desprovisto de criterios comunicativos, pura información que un sujeto empírico le pasa a otro sujeto empírico, pero no es así, por la sencilla razón de que el conjunto de instancias que inscribo cuando hablo (yo, vosotros, ellos, etc.) está presente en mi texto; mi texto contiene sus propios principios de comunicación. En otras palabras, el texto no es una serie de representaciones de estados del mundo, o mejor dicho, es una representación de muchos estados del mundo, entre los que se encuentra ese estado específico del mundo que es el hecho de que el texto esté en comunicación con alguien. Se podría decir, pues, que la pragmática es la “desimplicación” del texto de sus condiciones de comunicación. Parece algo abstracto, pero no lo es: quiere decir, sencillamente, que un texto lleva inscritas, en forma de sistema enunciativo, las representaciones de cómo quiere ser considerado dicho texto.

Volvamos a nuestra medusa. Si un griego de la Antigüedad se coloca delante de una imagen de la Gorgona, se asustará mucho. Cuando Ulises desciende a los infiernos espera que Hécate no le mande el rostro terrorífico de Gorgona. En cambio, si nos colocamos nosotros, aquí y ahora, delante de la misma imagen, puede que hasta nos parezca bonita. Para explicar esta diferencia de reacciones necesitamos una pragmática real, entendida como sociología de la recepción.

Pero lo importante es que la imagen siempre es la misma, o sea, que la forma de interpe-lación de la medusa (que no mira a Perseo, a su derecha, que la está degollando, sino a vosotros, que la miráis mientras la degüellan) no cambia entre la época de los griegos antiguos y la nuestra. La mirada de la medusa está presente en la imagen, es la imagen como tal, inmutable, a partir de la cual puede haber luego varias reacciones distintas.

Lecturas complementarias

Enunciación y cine

Jacques Aumont y Michel Marie

En *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires, La Marca, 2015

(fragmento).

En el campo del cine, la enunciación es lo que permite que el film, a partir de las potencialidades inherentes al cine, tome cuerpo y se manifieste. [...] Las teorías de la enunciación permitieron tomar en cuenta la manera en que se dibuja el texto fílmico, se arraiga y se vuelve sobre sí mismo. La noción sirve para poner el acento en tres momentos de la producción del texto fílmico: el momento de su constitución, el de su destinación y su carácter referencial.

De allí la importancia, para el film, de la noción de punto de vista. Interesarse por la enunciación fílmica es interesarse por el momento en que se encuadró la imagen y por el momento en que el espectador percibe ese cuadro. La enunciación fílmica es “impersonal” (Metz, 1991); se manifiesta a través de una serie de procedimientos autorreflexivos: direcciones directas al espectador, mirada hacia la cámara, comentario pronunciado por un personaje en el campo o por un observador invisible, exhibición del dispositivo por presencia de micrófonos o de la cámara en el campo, citas de otros films, etc. y por supuesto, inscripciones con informaciones suplementarias, los títulos al comienzo y al final. “En todos estos procedimientos el film se repliega sobre sí mismo, saca a la luz las instancias que lo organizan y hace de su presentación un elemento de comparación” (Metz, 1991).

Como la presencia de marcas de la enunciación en el enunciado amenaza el régimen de adhesión a la ficción, algunos teóricos opusieron el film narrativo clásico, que privilegia el efecto de engaño y transparencia esforzándose por borrar las huellas de la enunciación, a todas las categorías de los films modernos, dinarrativos o experimentales que, por el contrario, exhiben su dispositivo enunciativo.

Objetividad

Jean-Louis Comolli y Vincent Sorrel

En *El cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*, Buenos Aires,

Manantial, 2016 (fragmento).

Durante mucho tiempo, las imágenes producidas por la cámara fueron consideradas “objetivas”. Eso era evidentemente confundir la cosa visible y su representación. Por mecánicas que sean, las cámaras y las cámaras fotográficas son máquinas de traducir el mundo visible en imágenes que se le pueden parecer, ciertamente, aunque no siempre, pero que difieren de él porque están *encuadradas*. Encuadrar es efectuar una elección de entre los diferentes estados o fragmentos de lo visible. Y esa elección es un *límite*. Todo lo contrario de una “visión” objetiva. Las “vistas” de Lumière, las primeras del género, eran antes que nada puestas en escena o puestas en imágenes de situaciones más o menos organizadas. Evidentemente, no podemos hablar hoy de la “subjetividad” de una máquina. Pero al encuadrar esta máquina entra en un proceso significativo que ya no tiene nada de “objetivo”. No obstante, permanece la cuestión aquí recurrente, obsesiva, respecto del registro, por parte de la cámara, de porciones del campo vi-

sible que escapan a la mirada del camarógrafo o del cineasta, o que solicitan otra mirada, más tardía, más avezada, para ser notadas. Hay una *superación* de los sujetos que hacen las imágenes, o que las ven, que nos lleva más bien del lado de la escritura automática, de esos automatismos humanos, animales o maquínicos, cuya “conciencia” no está en ninguna parte. Sucede cada vez con mayor frecuencia que los cineastas quieren hacer el experimento de una filmación en donde el encuadre no esté verdaderamente controlado: con las cámaras de vigilancia, ciertamente, con las cámaras “deportivas” al estilo GoPro. Entendemos que se trata de crear fuera del fantasma de una subjetividad todopoderosa.

Pantallas/salas

Jean-Louis Comolli y Vincent Sorrel

En *El cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*, Buenos Aires, Manantial, 2016 (fragmento).

El lector entiende que podríamos dudar de que hubiera una separación muy radical entre el cine y lo audiovisual. En apariencia, las diferencias son escasas. De la pantalla pequeña a la grande, y recíprocamente, se ponen en juego los mismos determinantes mercantiles, las mismas normas; con muy poca variación, los mismos estilos... en síntesis, los mismos ingredientes para los mismos apetitos: diversiones, lo espectacular de pacotilla, las lentejuelas y vedettes (la lista no cambia de década en década). Evidentemente, no son los espectadores o los telespectadores los responsables de estas recetas mediocres y recurrentes sino más bien las líneas editoriales alineadas unas respecto de otras. Ahí comienza la estandarización: la alineación de productos. Entonces: superposición de espectadores.

Hay sólo dos parámetros que cambian de un modo al otro. La pantalla de televisión es – por el momento– siempre más pequeña que yo mismo, y siempre está en el mismo sentido, horizontal; entonces veo el mundo en la pantalla aproximadamente a nivel, si es que no lo veo de arriba hacia abajo. Mientras que la pantalla de cine es mayor que yo, las figuras que la habitan son como gigantes frente a un niño, aunque ese niño no pueda sino ver el mundo de abajo hacia arriba desde su lugar de espectador. Por otra parte, el estatuto de fuera-de-campo¹ cambia de cabo a rabo: en una sala de cine, la pantalla, que es clara, tiene un borde negro y nocturno; en la habitación de un departamento, la pantalla clara está rodeada de objetos y decorados familiares: el fuera de campo es mi casa; en cuanto a las pequeñas pantallas portátiles, *tablets*, *Smartphone*, el fuera de campo es todo aquello visible que rodee la pantalla: la calle, el paisaje, la sala...

Las *tablets* pequeñas, las mini cámaras, los teléfonos, las computadoras, los televisores también tienen pantallas que difunden videoclips, noticias, conciertos, deportes... pero también filmes “como en el cine”. Con la diferencia de que estas imágenes llegan ante mis ojos, mientras que el proyector de cine (o de “home cinema”) está detrás de mí. Hay superposición imaginaria entre proyección real y proyección mental, de atrás hacia adelante. Con la diferencia de que veo estas pantallas en una semi-oscuridad, si es que no las veo a plena luz del día. La sala de cine, y sólo ella, conjuga la oscuridad que abre al fuera de campo con el tamaño de la pantalla y la proyección desde atrás: es suficiente para definir la singularidad todavía no menoscabada del cine. Las películas vistas de un modo u otro pueden ser las mismas, pero las condiciones de la “función” cambian por completo.

¹ Todo lo no mostrado, situado fuera del cuadro de un film o de un audiovisual en una pantalla, y que el espectador relaciona imaginariamente con lo que aparece en el campo visual.

¿La sala de cine? Ese lugar extraordinario, que hemos conocido alojado en un establo, una iglesia, un aula, un cine de barrio o incluso un Multiplex, ese lugar está, antes que nada, en ruptura con el mundo exterior desde el momento en que se apagan las luces. Todas las demás pantallas son como nuestros bolsillos: los llevamos con nosotros y los vaciamos todos los días. La sala es un fuera del tiempo y es un no-lugar. Deseamos esas ausencias. Ilusión, sí pero salvadora. Salir del tiempo circular de los media, del trabajo, del entretenimiento. Salir de ese “en casa” que nos persigue por todas partes a través de las publicidades, los afiches, las tapas de las revistas en donde vemos sin cesar las mismas cabezas y los mismos cuerpos en los mismos decorados, en ese machaque o tartamudeo de la imagen agotada. La sala de cine instaaura un corte. Antes, durante, después. Adentro, afuera. La confusión de la vida y el espectáculo, de larga data traficada por los mercaderes, ya no es posible en una sala que se mantiene al margen, incluso si esto sucede cada vez menos.

La enunciación visual

Jorge Alessandria

Imagen y metaimagen, Buenos Aires, Eudeba, 1996 (fragmento).

Toda imagen presupone frente a ella un punto de vista, un lugar desde donde se la mira. A este lugar lo llamaremos Observador, entendiendo que este Observador es una posición abstracta. Toda imagen es una imagen para un Observador.

Perspectivas

Fontanille da una definición semiótica de la perspectiva en los siguientes términos: «la perspectiva es una interacción entre una posición de observación simulada y una cierta organización de lo que es observado.» (1989, 67). La perspectiva, entonces, consiste en una organización espacial de la imagen hecha en función del Observador.

Las diferentes partes de una imagen, esto es, las figuras y partes de figuras, establecen entre sí relaciones espaciales por el hecho de ocupar lugares en la superficie de la imagen, que es un signo espacial bidimensional. Estas relaciones no necesariamente toman en cuenta al Observador, o sea, el espacio de enunciación de la imagen. Por ejemplo, en ciertas pinturas medievales, la figura principal -Cristo- ocupa el centro de la imagen, mientras que las figuras van disminuyendo de importancia a medida que se alejan del centro. En este caso, el eje espacial que organiza la imagen está dentro de la imagen, es interior al enunciado. Del mismo modo, en algunas pinturas religiosas medievales, los personajes van disminuyendo de tamaño según su relativa jerarquía: Cristo es figurado más grande que los Santos, estos que los fieles, etc. Aquí, nuevamente, las relaciones de tamaño entre las figuras competen solamente al enunciado, a la imagen misma. No hay referencia a la enunciación.

En el caso de la perspectiva, en cambio, las relaciones entre figuras se organizan en función del Observador. Tomemos el caso sencillo de la superposición entre figuras: una figura tapa parcialmente a otra, interrumpiendo su contorno. El espectador comprenderá inmediatamente que la figura que tapa está «más cerca» que la figura tapada. ¿Más cerca de quién? Justamente, del Observador. Lo mismo puede suceder con las diferencias de tamaño de las figuras: la imagen puede utilizar estas diferencias para hacer entender que las figuras más grandes son aquellas que están más cerca, y que a medida que se alejan disminuyen de tamaño. Nuevamente, más cerca o más lejos significa más cerca o más lejos del Observador.

La perspectiva es **deixis**, en tanto organiza las relaciones espaciales dentro de la imagen en función del Observador, o sea, de la enunciación de la imagen. De este modo, el espacio de la imagen (espacio del enunciado) y el del espectador (espacio de la enunciación) se conectan el uno con el otro, dentro del enunciado. La perspectiva funciona como «embrague», del mismo modo que los deícticos verbales: conecta el espacio significado por la imagen con el espacio del Observador, espacio exterior frente a la imagen. De modo que «más cerca» equivale a «más cerca del Observador», «visible» a «visible por el Observador», etc. Para volver a la definición de Fontanille, lo representado en la imagen está organizado para entrar en interacción con un punto de vista simulado.

Es importante tener en cuenta que este punto de vista simulado es construido en la imagen misma. Si en la imagen frente a mí veo dos figuras, A y B, de modo que A tapa parcialmente a B, la tendencia como espectador es decir que A está más cerca *de mí* que B (y por eso la tapa). Como si primero estuviera yo-espectador, y luego las dos figuras A y B que se ordenan en relación a mí. En realidad, la superposición entre figuras es primera, está ahí en la imagen antes

que el espectador. De modo que el lugar del espectador es el que queda determinado desde la imagen, por la imagen. La imagen en perspectiva construye su propio Observador.

Existen muchas maneras en que la imagen puede organizarse en función del Observador; es decir, existen muchos métodos y técnicas para la representación perspectiva. Ya hablamos de la superposición parcial de figuras (o partes de figuras). Hablamos también de la diferencia de tamaño entre figuras, en cuyo caso se comprenderá que disminuir de tamaño significa alejarse del Observador. Otro modo frecuente de representar perspectivamente el espacio consiste en hacer equivaler el eje vertical de la imagen con el eje de distancia, donde lo representado en la parte inferior de la imagen se entiende como más cercano, y en la parte superior como más lejano. (Para ser más exactos, lo que se compara son las bases de las figuras, más que las figuras mismas). El «modelado» de las figuras también crea punto de vista: el hecho de que partes de una figura resalten hacia «afuera» y otras, en cambio, se «hundán», también pone en relación el espacio enunciado con el espacio de enunciación. Y, especialmente, la convergencia de líneas supuestamente paralelas, produce punto de vista en tanto se entiende que las líneas convergen a medida que se alejan.

A pesar de esta variedad de técnicas y métodos de representar perspectivamente, existe en Occidente la tendencia a pensar que hay un único sistema de perspectiva, o al menos un único sistema de perspectiva correcto. Se trata de la perspectiva geométrica, también llamada «perspectiva artificial», que fue sistematizada durante el Renacimiento, particularmente por R. Alberti en 1435. Este sistema se presenta como un método geométrico de proyección de figuras tridimensionales sobre una superficie (o pantalla) bidimensional, de manera que la imagen parezca coincidir con lo que ofrece la visión directa. Según Panofsky, si se respeta este sistema, «el cuadro se halla transformado, en cierto modo, en una ‘ventana’, a través de la cual nos parece estar viendo el espacio, o sea, donde la superficie pictórica sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas, es negada como tal y transformada en un mero ‘plano figurativo’, sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas» (Panofsky, 1925, 7).

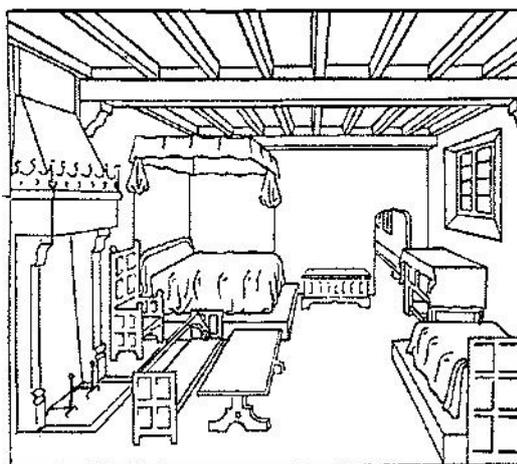


Imagen 1

Un buen ejemplo de imagen lograda con este sistema de perspectiva geométrica es la imagen 1. Esta imagen está tomada de un manual de perspectiva de 1504 (de Pelerin). La geometrización y la homogeneidad del espacio en función de un único punto de vista se ven claramente en esta imagen, en cada uno de sus detalles. Por «debajo» de una tal imagen, se encuentra una grilla geométrica que determina los lugares y tamaños relativos de todas las figuras.

El sistema de perspectiva geométrica se ajusta a la definición semiótica de la perspectiva como organización deíctica del espacio. Su centro organizador, el Punto de Vista, es el corres-

pendiente, en el enunciado, del lugar del Observador. La convergencia de las paralelas en ese punto de vista pretende reflejar la «pirámide visual» que, según la óptica geométrica, une al espectador con la imagen. De modo que la perspectiva geométrica es *exhaustivamente* déctica; todo el espacio representado es geometrizado y homogeneizado en referencia a ese punto de vista. Y es esa organización exhaustiva del espacio la que hace que la perspectiva geométrica pretenda representar las cosas «tal como se ven», convirtiendo la superficie pintada en «ventana».

Evidentemente, este sistema de representación perspectiva no es el único que existe, ni el único correcto. La pintura china de paisajes, por ejemplo, suele presentar un punto de vista «móvil», de modo que queda claro qué partes del paisaje son más lejanas y cuáles más cercanas, pero de manera que el paisaje se ve simultáneamente desde diferentes alturas y distancias (punto de vista «aéreo»). Sería etnocéntrico sostener que la perspectiva artificial es intrínsecamente superior. Para algunos autores, incluso, la perspectiva geométrica debe criticarse ideológicamente ya que es correlativa del individualismo burgués, de la actitud «cosista» que separa al sujeto del mundo de modo que el mundo se reduce a mero «objeto». El contexto histórico de aparición de la perspectiva artificial refuerza esta interpretación: la perspectiva es contemporánea de la filosofía humanista y del nacimiento de la burguesía. Desde este punto de vista, la perspectiva geométrica es un sistema de representación tan arbitrario como cualquier otro, con la diferencia de que sus orígenes científicos (la geometría, la óptica) hicieron creer que se trataba del único sistema correcto.

Pero, por otra parte, la perspectiva geométrica permitió, junto con ciertos descubrimientos químicos, la aparición de la fotografía. Toda cámara, fotográfica o filmadora, está constituida según principios similares a los de la perspectiva geométrica, donde la lente hace las veces de «punto de vista», origen de la «pirámide visual» cuya base es la película en la que aparece la imagen. De manera que los principios científicos que subyacen a la perspectiva geométrica tienen una comprobación en la existencia de las imágenes de cámara.

Se ha debatido mucho sobre la perspectiva geométrica: ¿representa fidedignamente la realidad, o es un sistema arbitrario? Ciertamente, sería imposible demostrar que la perspectiva representa correctamente la apariencia de la realidad. Es más sensato decir que la perspectiva artificial construye una idea de espacio y una idea de realidad. Esa es la posición de Panofsky: la perspectiva geométrica es una «forma simbólica» porque construye el espacio según principios supuestamente racionales. Estos principios son dos: el espacio es homogéneo, y lo visto se subordina a un único punto de vista. Así, gran parte de la noción que hoy tenemos sobre el espacio real, sobre el «mundo», es efecto de la perspectiva geométrica (Panofsky, 1925).

La perspectiva geométrica es un tipo particular de perspectiva, entendiendo «perspectiva» en un sentido semiótico general. Esto no significa que sea arbitraria: es un sistema que se basa en ciertos hechos visuales reales. Los otros sistemas de perspectiva, por otra parte, tampoco son arbitrarios. La comprensión de la organización del espacio en una pintura medieval o egipcia suele ser inmediata. En el peor de los casos, nuestro ojo etnocéntrico nos hace ver «errores» allí donde no hay más que diferencias. Pero los diferentes métodos y sistemas de perspectiva son todos, en algún sentido, «motivados». Si varían de un grupo a otro, no es que sean arbitrarios, sino simplemente convencionales.

De manera que, para la semiótica de la imagen, la perspectiva no se reduce a la perspectiva geométrica. Existen diversos modos en que el espacio significado por la imagen se conecta con el espacio de la enunciación. La perspectiva, en este sentido, no implica necesariamente que el lugar del Observador se reduzca a un único punto. Y, finalmente, existen las imágenes cuya organización no implica punto de vista alguno, imágenes sin perspectiva.

Para el caso de las imágenes logradas con cámara (fotos, imágenes de cine, TV), vimos que la estructura misma de la cámara reproduce la organización de la perspectiva geométrica.

Es por eso que toda imagen de cámara lleva inscrito su punto de vista: frente a toda foto se puede determinar, por vagamente que sea, el punto desde el que fue tomada. Y toda la organización espacial de la foto, entonces, se hace, deíctica (más o menos deíctica, según el caso). Los «acá» y «allá» fotografiados se organizan, en la foto, alrededor del Observador: del lugar real ocupado por el fotógrafo en el momento de tomar la foto, es decir, del «lugar» desde el cual el espectador debe ver la imagen.

La perspectiva en la imagen, sea del tipo que sea, realiza una deixis espacial en tanto organiza, tomando en cuenta el lugar del Observador frente a sí, el espacio enunciado en direcciones, lugares y posiciones relativas al espacio de la enunciación. O, para decirlo en términos verbocéntricos, la perspectiva le permite a la imagen «hablar» de «aquí», «allá», «cerca», «lejos», tomando siempre como referencia al Observador. Lo que hace que el espectador tienda a decir que algo está «cerca (o lejos) *de mí*».

Lectura complementaria: El debate sobre el iconismo y la perspectiva

Frente a la escena

Roman Gubern

En *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 1996 (fragmento).

A pesar del interés hipercrítico de Platón hacia el mundo de las imágenes, lo cierto es que, durante siglos, la reflexión teórica en torno a la imagen fue extremadamente pobre. Todavía a principios del siglo XVII, para Galileo, la lente astronómica de su antejo “acercaba” el objeto al observador. La falacia óptica de Galileo era, también, una falacia semiótica, en una época en que la Italia posrenacentista acababa de efectuar una contribución gigantesca a la creatividad y a la invención icónica. A pesar de las aportaciones teóricas fundamentales de Brunelleschi, Alberti, Leonardo y Vasari, todavía no se entendía en aquella época que la singularidad de la imagen icónica reside en que es una representación que se ofrece a su espectador de dos maneras simultáneas, transitiva y reflexiva: transitiva porque representa algo con sus formas y colores, y reflexiva porque se representa a sí misma representando algo. Esto es lo que los semiólogos denominan hoy la *doble realidad de las imágenes*, pues toda imagen es a la vez un soporte físico de información y una representación icónica.

La imagen icónica es una categoría perceptual y cognitiva, una categoría de representación que transmite información acerca del mundo percibido visualmente, en un modo codificado por cada cultura, lo que autoriza a referirse a una dialectización de la expresión icónica en la cultura humana. En 1987 publiqué una definición antropológica un poco prolija de la imagen icónica, pero que ahora me parece oportuno refrescar: la imagen icónica es una modalidad de comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico (percepto), o reproduce una representación mental visualizable (ideoescena), o una combinación de ambos, y que es susceptible de conservarse en el espacio y/o en el tiempo para constituirse en experiencia vicarial óptica: es decir, en soporte de comunicación entre épocas, lugares y /o sujetos distintos, incluyendo entre estos últimos al propio autor de la representación en momentos distintos de su existencia.

Está claro que pueden ofrecerse muchas otras definiciones de la imagen icónica, como se comprueba con un somero repaso a los manuales de arte o de semiótica que circulan por las escuelas y facultades universitarias. Cada definición privilegia uno de los muchos aspectos que ofrece interés para caracterizar la imagen, como su dependencia de las percepciones visuales, su isomorfismo, su sujeción a las convenciones culturales contingente de cada época o lugar, etc. [...]

Pero el debate más prolongado y profundo acerca de la naturaleza de la imagen icónica se ha centrado en dilucidar si se trata de una representación motivada, nacida de una voluntad imitativa o analógica que pretende *copiar* las apariencias ópticas del mundo visible o, por el contrario, se trata de una representación enteramente arbitraria, producto de una convención social según la cual, en palabras de Nelson Goodman, “cualquier cosa puede representar cualquier cosa” como ocurre con los signos del lenguaje verbal. El más ilustre opositor de las tesis convencionalistas de Goodman ha sido el historiador del arte E. H. Gombrich, cuyas teorías, como puede inferirse por lo que ya llevamos expuesto acerca de la similitud y el isomorfismo, nos parecen más razonables y convincentes. Gombrich nunca ha negado que las representaciones icónicas estén formalizadas con convenciones propias de cada cultura, de cada época, de

cada género y de cada escuela, pero de su estudio perspicaz de la historia del arte (estudio que Goodman ignora olímpicamente) y de la observación del comportamiento de los animales, deduce que la iconicidad no es una pura arbitrariedad social. [...]

Proporciones y convenciones

Lévi-Strauss ha explicado que cada cultura es un conjunto de sistemas simbólicos. Y en cada cultura los sistemas icónicos establecidos constituyen una pedagogía de la visión orientada hacia el desciframiento de las formas canónicas de su iconosfera. Los psicólogos de la Gestalt [...] han demostrado que las formas simples y equilibradas se perciben mejor que las complejas y desequilibradas, pero también que las formas conocidas se perciben mejor que las desconocidas. Esta economía psíquica del sistema perceptivo apuntala la vigencia histórica de una normativa en cada cultura, que garantiza la producción de imágenes canónicas, fácilmente reconocibles y no extravagantes, en su iconosfera. Así por ejemplo, el canon de proporciones para la figura humana en el antiguo Egipto era el de una altura de siete cabezas y media, y tal canon no podía transgredirse. En Mesopotamia era de cuatro cabezas. Mientras que el canon helenístico era de ocho cabezas de altura, lo que producía figuras más esbeltas. Y los historiadores del arte han establecido una taxonomía para la pintura occidental posrenacentista, encuadrándola en géneros, escuelas y estilos, caracterizados por la estabilidad prolongada de sus códigos. Los géneros, en efecto, constituyen tradiciones temáticas, de modo que los bodegones o los desnudos constituyen variaciones en torno a una permanencia. Y las escuelas pictóricas agrupan afinidades, caracterizadas por una sistematización homogénea de procedimientos formales. Y así sucesivamente, hasta llegar a los movimientos de indisciplina vanguardista de nuestro siglo. De manera que las convenciones expresivas de las producciones icónicas quedan enmascaradas por su reiteración y familiaridad, legitimadas por unos códigos de representación colectivamente aceptados. Y de una producción acaba por afirmarse que es realista cuando sus convenciones no son percibidas como tales. [...]

Perspectivas

Entre las convenciones desarrolladas por la cultura icónica occidental que han hecho correr más tinta en los debates teóricos figura la perspectiva central, geométrica, lineal o albertiniana, así llamada porque, aunque era ya conocida por griegos y romanos, fue difundida en el Renacimiento por el arquitecto León Battista Alberti, como una aplicación de las leyes de la matemática, de la geometría y de la óptica a la representación del espacio tridimensional sobre una superficie de dos dimensiones. La perspectiva se convirtió desde su nacimiento en un artificio fundamental para la construcción y la constitución de la imagen-escena en el dibujo y la pintura occidentales, y su emergencia en la Florencia del siglo XV ha recibido muchas explicaciones, en el ámbito artístico y fuera de él. En el primero, se ha señalado la labor precursora de Giotto, quien reemplazó los fondos dorados por paisajes o arquitecturas situados tras los personajes, sugiriendo la profundidad de sus representaciones. Entre los factores extrapictóricos de la sociedad florentina se ha hecho notar que la matemática aplicada se vio favorecida entonces por las necesidades de una pujante sociedad mercantil; que la perspectiva lineal fue también una consecuencia del encuentro de los artesanos y el legado artístico y geométrico recuperado de la Antigüedad clásica, que ya practicaba intuitivamente esta técnica; y que la perspectiva central, que imponía un punto de vista único ante la representación, respondía perfectamente a la nueva concepción antropocéntrica e individualista del mundo renacentista, en contraste con la visión simbólica sagrada y despersonalizada, propia del espacio pictórico medieval.

La perspectiva central constituye un modelo ilusionista, destinado a simular un espacio tridimensional representado en una superficie plana, gracias principalmente a los tamaños aparentes de las figuras que decrecen con la distancia y a la convergencia de las líneas longitudinales paralelas en un punto de fuga en el horizonte, a la altura de los ojos del pintor y del observador de la imagen. El efecto ilusionista de la perspectiva resultó impactante para sus contemporáneos. [...] Así, Dezallier d'Argenville en su *Abregé de la vie des plus fameux peintres* (1745-1752), describe que en los jardines del castillo de Rueil una perspectiva pintada por Jacques Rousseau “era tan natural, que los pájaros, queriendo pasar bajo las arcadas fingidas, se rompían la cabeza”.

Uno de los elementos de fascinación que la perspectiva ejerció para los pintores del Renacimiento era su determinismo *científico* como garantía de su infalible capacidad ilusionista, que llegó a subyugar enfermizamente a Paolo Uccello. Y esta atribución científica condujo inevitablemente a la invención de “máquinas de dibujo” como los *perspectógrafos*, que aparecieron a principios del siglo XVI y que utilizaron artistas del fuste de Alberto Durero.

Pero el carácter científico de la perspectiva ha sido cuestionado acertadamente en nuestro siglo por autores como Panofsky y como Francastel, para quien cada cultura humana crea su propio espacio plástico, que nace y muere con ella. La opinión de Francastel acerca del relativismo normativo en arte viene avalada por la pluralidad de sistemas, todos definidos por su rigurosa coherencia interna, que se han inventado y utilizado a lo largo de la historia para representar sobre un soporte bidimensional las formas en el espacio tridimensional, generando una amplia tipología de imágenes-escena.

Sin pretender ser exhaustivos al evocar sistemas diversos de representación perspectiva, recordemos la composición en registro de los antiguos egipcios, con líneas de tierra paralelas, como eco de los surcos de su cultura agraria, que fingían diferentes niveles de profundidad; la perspectiva aérea o luminosa, inventada por Leonardo para fingir el enfriamiento de los colores por la profundidad, que ofrecía la ilusión de “volumen atmosférico” y que los impresionistas llevarían a su extremo, pues efectos de profundidad y relieve se obtendrían sólo mediante colores, eliminando la línea; la perspectiva anamórfica, con un punto de fuga excéntrico al cuadro, para crear criptoimágenes que debían descifrarse desde puntos de vista extravagantes; la perspectiva paralela, con líneas ortogonales paralelas, frecuente en Extremo Oriente; la perspectiva militar, derivada de la anterior; la perspectiva China, con el punto de fuga situado detrás del observador y las líneas ortogonales divergentes; la perspectiva caballera, habitual en el dibujo técnico, con un punto de vista alto, de jinete; la perspectiva descriptiva de Gaspard Monge, también derivada de la perspectiva paralela; la axonometría usada por los arquitectos, etc.

¿Puede afirmarse de alguno de estos sistemas perspectivos que sea “incorrecto”? Cada uno de los sistemas citados ofrece una representación distinta de las figuras en el espacio tridimensional, pero sujeta siempre a una lógica interna rigurosa y coherente, derivada de sus premisas. Y cada uno de estos sistemas implica diferentes modelos de desciframiento icónico, corroborando que la perspectiva albertiana es solo una opción o un sistema entre otros muchos que han sido utilizados históricamente.

Dicho esto, es menester afirmar con Gombrich, Gibson y Martin Kemp, y en contra Nelson Goodman, que la perspectiva albertiana no es una convención arbitraria, sino la solución técnica que plasma con mayor aproximación científica el modo como el hombre ve realmente el espacio tridimensional, aunque se trate de una visión artificial y mutilada por ser una visión monocular, centrada y estática. En pocas palabras, aunque carece de exactitud y de veracidad científica en razón de las citadas mutilaciones, la perspectiva central es la que ofrece una mayor verosimilitud perceptiva. Corroboran lo dicho las investigaciones de campo recientes en

culturas primitivas no familiarizadas con este sistema de representación, en las que, en contra de lo que se creía a raíz de pruebas etnográficas apresuradas y hoy desmentidas, con las adecuadas explicaciones preliminares acerca del sentido de la imagen, los sujetos la interpretan correctamente. Y en este punto hay que concordar con Francastel en que la perspectiva central supuso un triunfo del “empirismo plástico” y con Panofsky cuando constata que supuso una “objetivación de la visión subjetiva”. Por eso la perspectiva albertiana será la estructura topográfica elegida para poner en pie la ilusión óptica hiperrealista de la realidad virtual inmersiva, de la que en cierto modo fue su precursora, mientras ésta constituye una culminación ilusionista necesaria en la era informática.

II. Polifonía

Interacción de voces: polifonía y heterogeneidades

Mariana di Stefano y María Cecilia Pereira

Las preguntas que han orientado la reflexión sobre la polifonía son las siguientes:

- ¿Qué voces se manifiestan en un enunciado?
- ¿El enunciador marca la presencia de otras voces en su enunciado o hay una presencia disimulada?
- ¿Cómo son introducidas esas voces en el discurso?
- ¿Qué relaciones mantiene el enunciador principal con esas voces que deja oír en su enunciado?
- ¿En qué tradición discursiva se inscribe la interacción de voces que presenta un enunciado?
- ¿Qué función cumplen esas voces en el enunciado?

La presencia de múltiples voces en los discursos fue estudiada por distintos autores, desde perspectivas teóricas diferentes. Desde la **perspectiva enunciativa**, Oswald Ducrot se interesó por observar cómo participa la polifonía de la “puesta en escena” discursiva a través de la cual el hablante realiza una acción, en relación con sus interlocutores y su contexto, y orienta hacia una conclusión argumentativa que responde a sus intenciones. Desde esta perspectiva, destaca que las voces diferentes presentes en un enunciado están asociadas a puntos de vista que pueden mantener una relación de coorientación o de oposición al punto de vista del locutor (o enunciador principal).

Según Ducrot, la **polifonía** es:

“la puesta en escena en el enunciado de voces que se corresponden con puntos de vista diversos, los cuales se atribuyen -de un modo más o menos explícito- a una fuente, que no es necesariamente un ser humano individualizado.”

Desde la **perspectiva del Análisis del Discurso**, la presencia de múltiples voces en el interior de un discurso es interpretada a la vez como una huella del fenómeno de “heteroglosia”, que había señalado Mijail Bajtín, y como una huella de la regulación del interdiscurso en la producción discursiva, que habían señalado M. Foucault y M. Pêcheux.

Bajtín llamó “heteroglosia” a la multiplicidad de formas del uso del lenguaje asociadas a las distintas esferas de la praxis social, de las que los sujetos se apropian para hablar. Para Bajtín, hablar es siempre hacerlo a partir de las palabras de otros, ya que el sujeto adquiere capacidad de comunicarse verbalmente en situaciones concretas en la medida en que se apropia y adapta a su propia intención lo que otros han dicho a lo largo de la historia en situaciones diversas.

El hablante, dice Bajtín, no va a buscar las palabras al diccionario antes de hablar: el hablante va a buscar las palabras a la boca de los demás, que ya hablaron en otros contextos. En este sentido, para él, la palabra de un hablante es parcialmente ajena, porque lo que dice ya fue dicho por otros. La idea de heterogeneidad contenida en el concepto de “heteroglosia” remite a la idea de que todo enunciado deja oír los ecos de distintos sujetos sociales, inscriptos en distintos espacios sociales, en distintos momentos históricos y en distintas ideologías.

El “interdiscurso” remite al conjunto de reglas de una formación discursiva y al conjunto de discursos que la componen. Para el Análisis del Discurso, el sentido de un discurso debe considerarse a partir de su relación con el interdiscurso, es decir en relación con los discursos de la propia formación discursiva y también con los ajenos. En este sentido, el interdiscurso no es algo exterior a un discurso particular ni un marco que lo contiene, sino una presencia central que define las posibilidades de producción de un discurso y su identidad frente a los otros. Es en esa relación en la que se define también la interacción de voces.

Según Jacqueline Authier-Revuz, inscripta en la perspectiva del Análisis del Discurso, la presencia de múltiples voces en un enunciado se manifiesta a través de dos formas:

- La **heterogeneidad constitutiva** de la enunciación (concepción de M. Bajtín de *heteroglosia*)

- La **heterogeneidad mostrada**: el enunciador muestra parcialmente en su enunciado la heteroglosia; indica que algunas palabras las ha tomado de otro enunciador. Como no muestra toda la heteroglosia, la heterogeneidad mostrada constituye una representación de la constitutiva en el enunciado, construida por el enunciador principal o locutor. De este modo, el yo representa su autonomía; se diferencia de los otros y construye su propia identidad. Por eso la heterogeneidad es también designada como *alteridad*, ya que deja ver al otro por oposición al yo.

1. Formas prototípicas de la heterogeneidad o alteridad mostrada

Son los llamados discursos referidos, es decir, discursos que remiten al discurso de otro. Permiten identificar un discurso citante y un discurso citado, aunque los límites entre uno y otro varían en cada caso:

- a) Discurso Directo
- b) Discurso Indirecto
- c) Discurso Indirecto Libre

a) Discurso Directo (DD)

- Encadena dos acontecimientos enunciativos: una enunciación **citante** (la del enunciadador principal) y una enunciación **citada** (la palabra del otro), diferenciando claramente una de otra y restituyendo palabras textuales de la citada. Para diferenciar ambas voces utiliza comillas, a veces luego de dos puntos, y utiliza un verbo introductorio (verbo de decir), que puede aparecer en distintas posiciones.

- Es el discurso citante quien debe explicitar las referencias de la palabra citada, cuyo grado de precisión varía según los géneros y los enunciados.

Ejemplos de DD:

- *Ejemplo de discurso académico* (ensayo) en que se explicita quién es el responsable de la palabra citada, se usa un verbo de decir en posición anterior a la palabra citada, dos puntos y comillas:

Maingueneau (1991:11) afirma: “Cuando hoy se habla de una ‘lingüística del discurso’ percibimos que se designa así [...] a un conjunto de investigaciones que abordan el lenguaje”. La característica común de estas investigaciones es que colocan en primer plano la actividad de los sujetos hablantes, la dinámica enunciativa, la relación con un contexto social, etc.

No hay duda de que las investigaciones retóricas se inscriben, desde el margen de la disciplina, en este horizonte de pensamiento.

Plantin, Ch. (2000) *La argumentación*, Barcelona: Ariel.

Cuando la cita excede las tres líneas, las marcas difieren. Se emplea un sangrado mayor y se suprimen las comillas:

Maingueneau (1991:11) afirma:

De hecho, cuando hoy se habla de una ‘lingüística del discurso’ percibimos que se designa así no una disciplina que tendría un objeto bien determinado, sino un conjunto de investigaciones que abordan el lenguaje colocando en primer plano la actividad de los sujetos hablantes, la dinámica enunciativa, la relación con un contexto social, etc.

No hay duda de que las investigaciones retóricas se inscriben, desde el margen de la disciplina, en este horizonte de pensamiento.

Plantin, Ch. (2000) *La argumentación*, Barcelona: Ariel.

Estas marcas de la heterogeneidad mostrada varían históricamente e incluso pueden ser diferentes según las comunidades académicas de origen.

- *Ejemplo de discurso periodístico* (crónica) en el que se explicita quién es el responsable de la palabra citada, se utilizan comillas y verbo de decir en posición posterior a la palabra citada, separado de esta por coma:

"Venimos a plantear la unidad detrás de estas políticas que tienen un impacto positivo a nivel social, económico y productivo en nuestras provincias que lleva adelante la Presidenta", dijo Scioli en declaraciones a la prensa al ingresar a la sede del PJ Nacional de Matheu 130.

La Nación, 30/09/2013

b) Discurso Indirecto (DI)

El enunciador utiliza diversos **marcadores** para diferenciar su voz de la citada. La palabra del otro es reformulada, de modo que se pierde nitidez acerca de dónde comienza y termina la palabra de cada uno y se pierde la enunciación original de la palabra citada. Los marcadores más frecuentes son:

- X dijo que
- Según X / Para X / a juicio de X,
- Al parecer / se dice que
- Uso del condicional

Ejemplos de DI:

- El uso de uno u otro marcador, o el uso combinado de estos, pueden marcar **mayor o menor distancia** de la voz citada:

Según fuentes próximas, el Tribunal de Cuentas prepara un informe crítico sobre la Secretaría de Transporte. (Diario *Clarín*)

Podría reformularse de los siguientes modos:

-El Tribunal de Cuentas prepara un informe sobre la Secretaría de Transporte que, **se dice, sería** más bien crítico.

-El Tribunal de Cuentas **estaría** preparando un informe crítico sobre la Secretaría de Transporte.

-El presidente del Tribunal de Cuentas **sostuvo que** en breve se dará a conocer el informe sobre la Secretaría de Transporte.

Ejemplos de formas híbridas que combinan DD y DI:

• DI + *Islotes textuales*:

El gobernador bonaerense Daniel Scioli encabeza la reunión del Consejo Nacional del Partido Justicialista que, según afirmó, fue convocada para mostrar "**la unidad**" del peronismo detrás de la presidenta Cristina Kirchner y en "**respaldo de los candidatos**" del Frente para la Victoria.

La Nación, 30/09/2013

• Alternancia DD/DI

El gobierno de Mauricio Macri planteó ante el Consejo Federal de Educación la necesidad de ampliar a 17 esas 10 orientaciones originales. Similar reclamo hicieron las provincias de Salta y de Mendoza. Aún no se ha dado una respuesta al pedido, aunque se encuentra en estudio en una comisión especial de ese ente que agrupa a todos los ministros de Educación del país.

Al igual que en todo el período en que se mantuvieron ocupadas las escuelas por parte de los estudiantes, ayer el jefe de gobierno porteño reiteró su rechazo a esa modalidad de protesta.

"El sistema de tomas aleja a los alumnos y a los padres de las escuelas públicas", afirmó Mauricio Macri durante el programa de televisión *Almorzando con Mirtha Legrand*. Insistió en marcar que el diálogo con los estudiantes "sigue abierto" para lograr superar el conflicto que afecta el normal dictado de clases y elogió al ministro de Educación, Esteban Bullrich: "Es el ministro más dialoguista de toda la historia".

La Nación, 30/09/2013

c) Discurso Indirecto Libre

El locutor habla con palabras de otro enunciador, que reproduce en parte en forma textual y en parte en forma indirecta. El locutor adopta un punto de vista externo sobre el discurso del enunciador citado. Combina DD y DI, no tiene marcas propias y no puede ser identificado fuera de contexto. No son claros los límites entre las voces citantes y citadas.

Ejemplo:

María salió al balcón. ¡Qué alegría! Hoy todo estaba preparado y por fin podía instalarse.

En este ejemplo, el locutor observa desde afuera lo que María hace y dice, y lo cuenta. Para ello, recurre por momentos al DD (“¡Qué alegría! Hoy todo”), pero sin aviso pasa al DI (los tiempos verbales son la marca de este: “estaba”, “podía”).

2. Otras formas de la heterogeneidad o alteridad mostrada

Son casos en los que el enunciador muestra una heterogeneidad que puede deberse a **otra lengua, otro registro u otro discurso**. Se considera que en estos casos lo que el enunciador muestra es una “**ruptura de la isotopía estilística**” que rompe el estilo dominante del enunciado, ya sea porque introduce otra lengua, o porque utiliza expresiones propias de otros registros (formas más o menos formales, coloquiales o especializadas en el uso del lenguaje, según el destinatario), ya sea porque recurre a un léxico propio de determinadas teorías, ideologías o comunidades discursivas. Es importante destacar que mientras para la perspectiva enunciativa, lo importante es observar los puntos de vista asociados a las lenguas, registros o discursos puestos en contacto en el enunciado, para el Análisis del Discurso además de ese aspecto polifónico, se trata de analizar cómo está operando el interdiscurso en ese enunciado, en el que se marcan determinados elementos como una ruptura del estilo, apreciación que puede ser o no compartida por sus destinatarios o por el resto de los hablantes. Es decir, al AD le interesa ver qué representación construye el enunciador sobre el estilo homogéneo y sobre los elementos que producen su ruptura. La ruptura de la isotopía estilística puede presentarse:

a) marcada a través de **comillas** o de **bastardillas**.

Ejemplos:

- Los fideos están *al dente*.

El uso de la bastardilla revela una inscripción en un interdiscurso que, al menos en determinados contextos comunicativos, señala la expresión “al dente” como ajena y como índice de la valoración de la italianidad en relación con las pastas. Así, este enunciador considera que con la expresión “al dente” está usando una lengua distinta a la que venía utilizando y ajena a la de la comunidad en la que está interactuando y por ello la marca de algún modo, para comunicar a su destinatario su apreciación. En términos de Authier-Revuz, son casos en que el enunciador “vuelve sobre sus propias palabras y negocia con la heterogeneidad constitutiva de su discurso” y por ello pone una marca (en este caso, la bastardilla), en función de las representaciones que tiene sobre sus interlocutores y sobre la situación en que se encuentra.

En la Sección Espectáculos, el diario *Página/12* publicó:

SÁBADO, 14 DE MARZO DE 2015

ZAZ EN EL LUNA PARK, CON CANCIONES PARISINAS Y DE
TODA SU CARRERA

Encanto de una voz que sabe emocionarse

Aunque tuvo que superar problemas de sonido y le costó hacer entrar en clima al público, Isabelle “Zaz” Geffroy supo poner en juego su carisma y, sobre todo, la calidad interpretativa necesaria para abordar clásicos de la *chanson* y no naufragar en el intento.

En este caso, el diario marca con comillas “Zaz”, el sobrenombre de la artista. De este modo el enunciador indica una ruptura estilística ya que el interdiscurso en el que se inscribe lo orientaría en este género (la crítica de espectáculos) a hacer una referencia a los artistas más precisa y formal, a través de sus nombres y apellidos, mientras el sobrenombre sería un modo informal de nombrarlos. Lo que marca la comilla, en este caso, es una ruptura por registro.

Pero nótese que mientras marca la heterogeneidad producida por el sobrenombre (“Zaz”) no marca la palabra “*chanson*”, pese a que se trata de un término que pertenece a otra lengua. Desde el AD, este es un ejemplo de heterogeneidad constitutiva: se habla con palabras de otros, como es en este caso la palabra utilizada por los franceses para designar un género musical, que es naturalizada e indiferenciada de la palabra propia por este interdiscurso. Todo enunciador señala algunas heterogeneidades como tales en su enunciado, en función de sus representaciones sobre el género que está usando, sus destinatarios, su finalidad, entre otros. Al no marcar la palabra “*chanson*”, este enunciado sugiere que se trata de un término ya incorporado en la lengua que habla la comunidad discursiva del diario.

Hay que destacar que la ruptura estilística puede darse también al introducir términos formales en un discurso íntegramente informal, o términos en variedad estándar del español en discursos en los que predomina otra variedad (regional, dialectal, sociolectal, cronolectal, u otra), ya que la norma discursiva que predomina en un discurso no necesariamente es coincidente con la norma estándar. Por ejemplo, en el tango *Cambalache*, hay una ruptura de la isotopía estilística por registro, debida a la presencia de términos como “problemático” y “febril”:

...siglo veinte cambalache, problemático y febril/ el que no llora no mama y el que no afana es un gil /Dale nomás...

Al igual que en el ejemplo de “*chanson*”, la falta de marcación de la heterogeneidad, explicable en el tango, en parte por la oralidad, permite tomar este ejemplo como un caso de heterogeneidad constitutiva: el enunciador del tango habla a través de palabras dichas por otros en contextos diversos y no señala la alteridad.

b) En otros casos, puede no haber comillas ni bastardillas pero se marca la ruptura a través de una referencia explícita del enunciador sobre sus palabras, a través de un comentario.

Ejemplos:

- Los fideos están al dente, como dicen los italianos.
- Para usar una expresión grosera, es un kilombo.
- El modelo, como dice el kirchnerismo.
- En el *Curso de Lingüística General* encontramos, así, lo que debe ser reconocido como una contradicción, en el sentido materialista del término.

3. Formas de la heterogeneidad integrada o formas de la alusión

Según Ducrot, el enunciado en algunos casos muestra en su enunciación voces **superpuestas**. El enunciado alude en forma implícita a otras voces. Por eso, estas formas son llamadas también *formas de la alusión*:

a) Negación:

Tipos de negación:

- *Negación polémica*: opone el punto de vista de dos enunciadores antagónicos. Corresponde a la mayoría de los enunciados negativos.

Ejemplos:

- La justicia actualmente no es democrática.
- Semiología no es un filtro.

- *Negación descriptiva*: presenta un estado de cosas que no necesariamente se opone a un discurso adverso. Si bien siempre hay que considerar el contexto de producción del enunciado, se trata de casos en los que la carga polémica es ínfima.

Ejemplo:

- No hay una nube en el cielo.

- *Negación metalingüística*: contradice los términos utilizados en un enunciado previo. Permite cuestionar el empleo de un término o de un grupo de palabras en virtud de alguna regla sintáctica, morfológica, social que se manifiesta, implícita o explícitamente, en el enunciado correctivo posterior.

Ejemplos:

- Juan se ha ido al laburo.
- No, no se ha ido al laburo. Se ha ido al trabajo

b) Ironía:

- ¡Qué hombre encantador!
(Expresión de una mujer ante una situación en la que un hombre maltrata y agrade a su esposa)

c) Concesión:

- Aunque se han logrado grandes avances en estos años, falta todavía bastante para una distribución justa de la riqueza.

A partir de conectores adversativos, como *aunque* o *pese a que*, se introduce otra voz que es la responsable de lo que allí se afirma. Esta forma suele llamarse concesión retórica, ya que el enunciador principal trae esa otra voz a su enunciado, le concede cierto grado de verdad, pero inmediatamente después hace una aserción que limita o refuta esa palabra aludida.

d) Presuposición:

- En un mundo marcado por la interconexión y la velocidad, lo que puede ponernos en dificultades es lo nuevo, lo desconocido.

Lo primero es lo supuesto (se presenta como evidencia y se sustrae a la impugnación), y lo segundo es lo admitido, es una aserción sometida a eventuales objeciones. La polifonía está dada por la presencia de dos enunciadores: el que es responsable de lo presupuesto (la voz de la doxa, de la opinión común) y el que se hace cargo de lo expuesto.

- La inflación sigue subiendo.

En este caso, lo presupuesto es que antes de esta enunciación la inflación ya había subido, lo cual se atribuye a una voz cuya palabra no se pone en duda.

-Es linda pero inteligente.

- Es varón pero sensible.

En estos casos lo presupuesto es otra voz, cuya conclusión es relativizada por otra voz que introduce un caso que se aparta de lo que esa voz considera lo normal: “Las lindas son tontas”, “Los varones son insensibles/ rudos /fríos”.

Desde la perspectiva del AD, el juego polifónico es analizado a partir de la intervención del interdiscurso que lo produce, en este caso el discurso machista.

e) Intertextualidad:

Es otra forma de alteridad integrada, definida por G. Genette. Refiere a la relación de copresencia entre dos o más textos, por la presencia efectiva de uno en otro. Se puede dar por cita, plagio o alusión.

- Lo que el viento se llevó

(Titular de *Página/12*, al día siguiente de un tornado)

- Muerte en Buenos Aires

(Título de film que alude a *Muerte en Venecia*, film de Luchino Visconti y novela de Thomas Mann).

4. Enumeración de las formas de la heterogeneidad mostrada a través de comillas o bastardillas

Según Authier -Revuz, tanto las comillas como las bastardillas:

- Son un llamado de atención del enunciador hacia su enunciatario, pero dejan a este la tarea interpretativa. “Son un hueco, una *falta* que hay que llenar interpretativamente.”

Maingueneau agrega:

- Suelen usarse, unas u otras, con sentidos similares, aunque algunos espacios sociales regulan en mayor medida un uso diferenciado.

- Los espacios más regulados, instalan usos obligatorios, especialmente de las comillas.

a) Comillas: usos y funciones frecuentes

- Citas directas, palabras o islotes textuales.

- Ruptura de la isotopía estilística (palabras extranjeras, cambio de registro).

- Función metalingüística (“Gato” tiene cuatro letras).

- Toma de distancia, reserva de un locutor respecto de otra voz (este uso es preferencial respecto de la bastardilla).

b) Bastardilla. Usos y funciones frecuentes

- Palabras extranjeras (se la prefiere a las comillas en medios gráficos y escritos académicos).

- Cambio de registro.

- Para destacar ciertas unidades, que en el discurso académico suelen ser conceptos.

- Función metalingüística.

Ejercitación

- Analice el uso de comillas y bastardillas en los textos que siguen.
- Vuelva sobre las preguntas planteadas al inicio de este artículo y respóndalas a partir del análisis realizado en el punto anterior.

Texto 1:

Fue demasiado largo el litigio con los que no entraron en los canjes de deuda, los *holdouts* o como los llaman desde el gobierno los "fondos buitres". [...]

Si insistimos en no pagar, las opciones son muy peligrosas. La primera que se podría verificar si no se llegara a un acuerdo con los *holdouts* antes, podría ocurrir el 30 de junio. Si no les pagamos a ellos antes, los "fondos buitres" podrían embargar el pago en el banco y, por la cláusula de *cross-default*, entraríamos en una cesación de pagos, situación que sería muy mala para el país.

Orlando Ferreres, "La negociación, la mejor opción que tenemos", *La Nación*, 18/06/2014.

Texto 2:

Dediqué varios artículos entre 1987 y 1992, y un libro (1992) a tratar de explicar por qué, en mi opinión, es tan errado hablar de "tipos de textos". La unidad "texto" es demasiado compleja y heterogénea como para presentar regularidades lingüísticamente observables y codificables, por lo menos en este nivel de complejidad. Es por esta razón que, a diferencia de la mayoría de mis predecesores anglosajones, propuse situar los hechos de regularidad llamados "relato", "descripción", "argumentación", "explicación", y "diálogo" en un nivel menos elevado en la complejidad composicional, nivel que propuse llamar *secuencial*. Las *secuencias* son unidades composicionales más complejas que los *períodos*, [...]

Un texto con *secuencia dominante narrativa* está generalmente compuesto de [...]

Jean-Michel Adam, *Linguistique textuelle. Des genres de discours au textes*. París, Nathan, 1999.

Bibliografía

- ARNOUX, Elvira (1986): "La Polifonía", Cuadernillo *La Enunciación*, Cátedra de Semiología, Ciclo Básico Común, UBA.
- AUTHIER-REVUZ, Jaqueline (1984): "Hétérogénéité(s) énonciative(s)", *Langages* N° 73.
- DUCROT, Oswald (1984): *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette.
- MAINGUENEAU, Dominique (2009): *Análisis de textos de comunicación*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Los enunciados referidos, sus funciones y la atribución de la responsabilidad enunciativa

María Cecilia Pereira

La inclusión de enunciados referidos en forma de citas o discursos directos, de alusiones, de islotes textuales y de discursos indirectos cumple diversas funciones en los discursos. Al mismo tiempo que desempeñan su función, estas voces marcadas como ajenas son siempre un índice de los conocimientos que el enunciador busca exhibir y/o del posicionamiento –político, teórico, filosófico, etc.– que adopta su discurso.

En los discursos en los que se defiende un punto de vista sobre un tema o un problema, se emplean enunciados referidos para reforzar, ilustrar, probar o introducir un argumento. Otras veces se incluyen las palabras de otro en el contexto de una polémica, con el fin de evidenciar el punto de vista que será objeto de refutación. Cuando se cita un texto consagrado o a una autoridad en la materia, además de otras funciones, la cita respalda y otorga solidez a la voz enunciativa y a su posicionamiento. En los textos expositivos, las citas buscan mostrar con claridad conceptos centrales propuestos por el autor cuyos planteos están siendo explicados. Al igual que en los otros usos, esas citas son introducidas, comentadas y/o analizadas por el enunciador que, de distintas formas, exhibe su subjetividad. También es frecuente emplear la cita en el epígrafe de una obra, donde suele indicar el diálogo que el enunciador busca entablar entre la cita epígrafe y su texto, o su inscripción en el interdiscurso citado. A continuación, presentamos ejemplos de enunciados referidos que desempeñan distintas funciones en los enunciados en los que son integrados.

En el fragmento del siguiente artículo, la autora cuestiona la libertad de opción de los sujetos ante las producciones culturales y apela a una cita que, por **la autoridad de sus autores, refuerza el argumento con valor probatorio**.

En la Industria Cultural hay una constante repetición de lo mismo, no se permite la innovación. Los films, la radio, las publicaciones periódicas no aparecen como una serie desordenada de expresiones culturales, sino que constituyen un sistema tendiente a la uniformidad. Los sujetos creen que son libres de elegir en una oferta plural de posibilidades, pero esto no es así. En *La dialéctica de la Ilustración*, los filósofos Adorno y Horkheimer, animadores de la célebre Escuela de Frankfurt, dicen: “La apariencia de libertad de elección del sujeto frente a los productos de la industria cultural pone de relieve su falsedad al promover una libertad donde las opciones a tomar ya fueron decididas por el mercado, que es el que verdaderamente elige”.

María Daniela Noceti, “*Matrix: Control e Iluminismo*” Revista virtual *Temakel*

La cita ratifica la inscripción del enunciador en una corriente filosófica inspirada en los planteos de Nietzsche, Marx y Freud para analizar de modo crítico la dinámica de la sociedad burguesa que se organiza económicamente a través del capitalismo. La autoridad de la Escuela de Frankfurt no solo otorga fuerza al argumento, sino que le permite al enunciador construir una imagen de sí como un intelectual conocedor de la historia del pensamiento que, además de emplear conceptos como el de “Industria Cultural”, domina las fuentes que los han sistematizado.

Otras veces las citas –el islote textual, el discurso indirecto o la alusión– presentan el punto de vista que es objeto de **críticas o de refutaciones por parte del enunciador**. Es el caso de un conocido informe del Dr. Ignacio Bosque que, avalado por las autoridades de la Real Academia Española, objetó, desde su punto de vista lingüístico, una serie de guías de lenguaje no sexista propuestas por distintas instituciones españolas. El enunciador parte de citas de las guías y, mediante el argumento por el absurdo, busca refutarlas (en el ejemplo, las citas figuran en bastardillas y remiten a las siglas de la institución autora de la guía):

Los lectores curiosos e interesados que lean con atención las guías de lenguaje no sexista se formularán un gran número de preguntas lingüísticas, pero me temo que buscarán inútilmente las respuestas entre sus páginas. El lector de estas guías habrá aprendido, en efecto, que es sexista decir o escribir *El que lo vea* (MUR-4) en lugar de *Quien lo vea*; que también lo es la expresión *Los futbolistas* (AND-37) en lugar de *Quienes juegan al fútbol*; [...] y que en la redacción de los convenios colectivos deben evitarse expresiones como *permiso para acudir a la consulta del médico* (CCOO-52), puesto que este uso discrimina a las médicas.

Una vez que haya asimilado todas estas directrices, el lector se preguntará probablemente si es o no sexista usar el adjetivo *juntos*, masculino plural, en la oración *Juan y María viven juntos*. Como este adjetivo “no visibiliza el femenino”, en este caso el género del sustantivo *María*, es de suponer que esta frase es sexista. Tal vez el que la construyó debería haber dicho... *viven en compañía* para no ser discriminatorio con las mujeres. Pero, ¿qué hacer si el predicado fuera... *están contentos, ... están cansados o... viven solos*? ¿Deberían tal vez usarse en estos contextos adjetivos que no hagan distinción en la concordancia de género, como *alegres* o *felices*, o locuciones que no la requieran, como *en soledad*? De nuevo, ninguna respuesta.

¿Será o no sexista el uso de la expresión *el otro* en la secuencia *Juan y María se ayudan el uno al otro en lo que pueden*? Como esta expresión tampoco visibiliza el femenino en la concordancia, cabe pensar que esta frase también es sexista. Si a un hombre o una mujer se le escapa la frase *Ayer estuvimos comiendo en casa de mis padres*, ¿estará siendo sexista? Seguramente sí, se dirá, puesto que el sustantivo *padres* designa aquí al padre y a la madre conjuntamente. Como se sabe, el español no posee un término particular para estos usos, a diferencia del inglés, el francés o el alemán, entre otras lenguas. Así pues, el sustantivo *padres* tampoco visibiliza a la mujer, a pesar de que la abarca en su designación. Pero, si hay que evitar estas expresiones, por sexistas, tampoco podremos usar *los reyes*, *mis tíos* o *sus suegros* para designar parejas (ni *tus primos* para referirse a grupos), ya que la anulación de la visibilidad de la mujer se extiende a todas ellas. ¿Debería entonces pedirse a la RAE que expulsara estas voces de su diccionario (*padre*: 9. pl. El padre y la madre, DRAE) y de su gramática (*Nueva gramática*, § 2.2l)?

Ignacio Bosque, “Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer”, 1 de marzo de 2012.

En el primer párrafo del fragmento figuran, en forma de islotes textuales, ejemplos provenientes de las guías que se criticarán. Ya desde su presentación, la introducción de esas voces anticipa la posición del enunciador: se buscarán “inútilmente las respuestas entre sus páginas”. Al mismo tiempo, el enunciador procura generar cierta complicidad con el enunciatario, al que no incluye entre los lectores “que habrán aprendido, en efecto, que es sexista

decir o escribir *El que lo vea* (MUR-4) en lugar de *Quien lo vea*". La ironía con la que se burla del enunciador "ingenuo" de las guías, a la vez que descalifica sus planteos, permite inferir rasgos de quien realiza las citas: su posición de superioridad, cierta soberbia, entre otros.

Con ejemplos que no provienen de las guías, en los párrafos siguientes se incluyen preguntas retóricas, que son "falsas preguntas" porque el enunciador no desconoce las respuestas ni se las autoformula para luego contestarlas de manera explícita. Por el contrario, en el movimiento refutativo del texto, las preguntas retóricas refuerzan la descalificación de la voz anteriormente citada y buscan la adhesión del lector del texto al punto de vista del enunciador (entre otras: "¿Será o no sexista el uso de la expresión *el otro* en la secuencia *Juan y María se ayudan el uno al otro en lo que pueden?*")).

Otras veces la cita tiene **valor probatorio de las afirmaciones del enunciador**, quien puede además destacar algunas palabras con la negrita, como en el siguiente ejemplo del discurso periodístico:

La Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) recomendó al Estado argentino que otorgue el beneficio de la detención domiciliaria a Milagro Sala, presa en la cárcel de Alto Comedero, en Jujuy, desde enero de 2016. En el texto, la CIDH sugirió "**medidas alternativas a la detención preventiva, como el arresto domiciliario**, o bien, que la señora Milagro Sala pueda enfrentar los procesos en libertad **con medidas como la fiscalización electrónica**".

Clarín, 28 de julio de 2017

Como se observa en el ejemplo, la introducción de las voces de otros en el discurso se realiza mediante los llamados "verbos de decir": "la CIDH sugirió '**medidas** [...]"; **la CIDH** "recomendó al Estado argentino que otorgue el beneficio de la detención domiciliaria". Estos verbos orientan la interpretación del discurso citado indicando, en este caso, el acto de habla: el documento citado no es representado como una orden -un fallo- sino como una sugerencia, una recomendación.

Entre las múltiples funciones que desempeñan, los verbos introductorios de la voz de otros pueden señalar el punto de vista del enunciador sobre lo que se ha dicho (admitió, reveló, mintió en la siguiente declaración...); el momento del discurso que se cita (concluyó), si lo que se cita remite a un mundo visto como ficcional o irreal (imaginó...), etc.

En los discursos expositivo-explicativos, las citas o los islotes textuales suelen entrelazarse con los discursos indirectos para dar precisión y claridad a los conceptos o ideas que se buscan explicar:

Las diferentes teorías en torno a la presencia en el documental de elementos ajenos a la realidad objetiva han dado lugar a diferentes categorizaciones basadas en la relación entre veracidad y verosimilitud, como la propuesta por Bill Nichols. Para Nichols, existen tres niveles de realismo: el empírico, el psicológico y el histórico. Según este autor, el realismo empírico defiende unas bases naturalistas que, como el propio Nichols reconoce, estarían basadas en una premisa errónea porque los hechos no están implícitos en la naturaleza sino que son el "producto de una construcción social" (Nichols, 2011: 223). En cualquier caso, este realismo asegura una relación significativa entre cada imagen y su referen-

te. El realismo histórico, en cambio, partiría de la supuesta objetividad de la filmación, desmentida por todo aquello que ocurre fuera del campo visual, o en los momentos anteriores y posteriores a la filmación, que no son captados por la cámara. Finalmente, el realismo psicológico pretende transmitir “una sensación de representación verosímil, creíble y exacta de la percepción y la emoción humanas” (Nichols, 2011: 224).

Ramón Sanjuan Mínguez, “La sombra de Alfred Hitchcock en la serie documental *LIFE*”, *Toma Uno* (Nº 1): 67-82

Pese a que los segmentos expositivos tienden a omitir subjetivemas valorativos o axilógicos, la introducción de las voces expuestas en el fragmento anterior revela la presencia progresiva de huellas de la actividad valorativa del enunciador. En efecto, se observa inicialmente una construcción de la objetividad a través del uso de formas no verbales en la introducción de los enunciados referidos (“Para Nichols...”, “Según Nichols ...”) y luego se ve un deslizamiento hacia formas que revelan la posición del enunciador (“el propio Nichols reconoce...”) y que implican un juicio sobre el carácter falso, incorrecto o dudoso de lo que afirma otra de las voces citadas (“el realismo psicológico pretende transmitir ...”)

En síntesis, la interacción de voces va conformando un juego enunciativo en el que el enunciador principal se hace cargo de algunas partes de su discurso y delega otras. Así, incorpora voces que coinciden o discrepan con su punto de vista. Estas voces, a la vez que dan cuenta de rasgos del enunciador y del modo en que interpela a su enunciatario, son de un modo u otro objeto de su interpretación. Por eso, una lectura crítica de la heterogeneidad mostrada exige considerar los diversos sentidos que las formas de asunción y delegación de la responsabilidad enunciativa le imprimen al discurso.

Ejercitación

a) Lea el siguiente texto de Jorge Luis Borges y conteste las preguntas que siguen, que hemos seleccionado entre las elaboradas por integrantes del proyecto "Políticas del lenguaje y enseñanza de la lengua", E. Arnoux (dir), en 2003, para investigaciones realizadas en el marco del proyecto.

Juicio general

[1] En cenáculos europeos y americanos he sido muchas veces interrogado sobre la literatura argentina e invariablemente he respondido que esa literatura (tan desdeñada por quienes la ignoran) existe y que comprende, por lo menos, un libro, que es el *Martín Fierro*. Justificar esa primacía es el fin que estas últimas páginas se proponen.

[2] En el capítulo anterior he recopilado algunos juicios críticos. Una justificación simbólica podría reducirlos a dos: el de Lugones, para quien el *Martín Fierro* es una epopeya de los orígenes de los argentinos; el de Calixto Oyuela, para quien el poema sólo registra un caso individual. "Justiciero y libertador" es la definición que ha estampado Lugones; "hombre con visible declinación hacia el tipo *moreiresco* de gaucho malo, agresivo, matón y peleador con la policía", la que Oyuela prefiere. ¿Cómo resolver el debate?

[3] El crítico francés Rémy de Gourmont se complacía en el ejercicio difícil de dissociar ideas. En la controversia que acabo de resumir, se confunde la virtud estética del poema con la virtud moral del protagonista, y se quiere que aquella dependa de ésta. Disipada esa confusión el debate se aclara.

[4] Retomemos el tema de la clasificación propuesta por Lugones. Para los griegos el mayor poeta era Homero; la veneración que le tributaban se extendió al género a que pertenecían sus obras y surgió así el culto secular de la épica, que llenaría a Italia de epopeyas artificiales e induciría, en el siglo XVIII, a Voltaire a fabricar *Henriade*, para que no le faltara una epopeya a la literatura francesa... Pero ya Aristóteles había señalado que la tragedia puede aventajar a la épica en brevedad, en unidad y en perspicuidad; Lugones, al reclamar para el *Martín Fierro* el nombre de epopeya, no hace otra cosa que revivir una vieja y dañina superstición.

[5] La palabra *epopeya* tiene, sin embargo, su utilidad en este debate. Nos permite definir la clase de agrado que la lectura del *Martín Fierro* nos da; ese agrado, en efecto, es más parecido al de la *Odisea* o al de las *sagas* que al de una estrofa de Verlaine o de Enrique Banchs. En tal sentido es razonable afirmar que el *Martín Fierro* es épico, sin que ello nos autorice a confundirlo con las epopeyas genuinas. Además, la palabra puede prestarnos otro servicio. El placer que daban las epopeyas a los primitivos oyentes era el que ahora dan las novelas: el placer de oír que a tal hombre le acontecieron tales cosas. La epopeya fue una preforma de la novela. Así, descontado el accidente del verso, cabría definir al *Martín Fierro* como una novela. Esta definición es la única que puede transmitir el orden de placer que nos da y que condice sin escándalo con su fecha, que fue, ¿quién no lo sabe?, la del siglo novelístico por excelencia: el de Dickens, el de Dostoievsky, el de Flaubert.

[6] La épica requiere perfección en los caracteres; la novela vive de su imperfección y complejidad: Para unos, Martín Fierro es un hombre justo; para otros un malvado o, como dijo festivamente Macedonio Fernández, un siciliano vengativo; cada una de las opiniones contrarias es del todo sincera y parece evidente a quien la formula. Esta incertidumbre final es uno de los rasgos de las criaturas más perfectas del arte, porque lo es también de la realidad. Shakespeare será ambiguo pero es menos ambiguo que Dios. No acabamos de saber quién es Hamlet o quien es Martín Fierro, pero tampoco nos ha sido otorgado saber quiénes realmente somos o quién es la persona que más queremos.

[7] Asesino, pendenciero, borracho, no agotan las definiciones oprobiosas que Martín Fierro ha merecido; si lo juzgamos (como Oyuela lo ha hecho) por los actos que cometió, todas son justas e incontestables. Podría objetarse que esos juicios presuponen una moral que no profesó Martín Fierro, porque su ética fue la del coraje y no la del perdón. Pero Fierro, que ignoró la piedad, quería que los otros fueran rectos y piadosos con él, y a lo largo de su historia se queja, casi infinitamente.

[8] Si no condenamos a Martín Fierro, es porque sabemos que los actos suelen calumniar a los hombres. Alguien puede robar y no ser ladrón, matar y no ser asesino. El pobre Martín Fierro no está en las confusas muertes que obró ni en los excesos de protesta y bravata que entorpecen la crónica de sus desdichas. Está en la entonación y en la respiración de sus versos; en la inocencia que rememora modestas y perdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir. Así, me parece, lo sentimos instintivamente los argentinos. Las vicisitudes de Fierro nos importan menos que la persona que los vivió.

[9] Expresar hombres que las futuras generaciones no querrán olvidar es uno de los fines del arte; José Hernández lo ha logrado con plenitud.

Jorge Luis Borges

1. El texto que acaba de leer es:

- Un artículo de revista
- Una entrada de enciclopedia
- Un capítulo de libro
- El prólogo de un libro

2. La finalidad del escrito es:

- Describir un objeto
- Justificar una idea
- Narrar acontecimientos desconocidos para el lector
- Explicar la posición de otro escritor

3. Por las apreciaciones del autor la novela puede definirse como:

- Poema épico que requiere perfección en los caracteres y produce deleite en los oyentes
- Narración compleja de hechos protagonizados por personajes imperfectos que generan incertidumbre en el lector
- Narración breve con unidad de acción, de tiempo y de lugar
- Relato de la vida de un personaje mitológico

4. ¿Por qué se afirma que la epopeya es la preforma de la novela?

- Porque el placer que daban las epopeyas a sus oyentes era similar al que da la novela
- Porque la epopeya requiere perfección de caracteres en la construcción del personaje
- Porque la epopeya es una producción escrita en verso
- Porque presenta una estructura que incluye un planteo, un nudo y un desenlace

5. ¿Por qué el autor cita a Rémy de Gourmont? Porque Gourmont:

- asocia virtud estética con virtud moral
- se especializa en disociar ideas
- debate con Lugones
- es un gran crítico de la obra de Hernández

6. ¿Por qué Borges cita a Lugones y a Calixto Oyuela?

- Para refutar a Oyuela apoyándose en Lugones
- Para refutar a Lugones apoyándose en Oyuela
- Para polemizar con ambos
- Para expresar su coincidencia con ambos

7. La expresión “Justiciero y libertador” figura entre comillas en el texto porque:

- el autor no concuerda con esa caracterización
- el autor cita la caracterización de otro autor
- el autor destaca las cualidades entrecorilladas
- el autor es irónico

8. ¿Quién afirma que el Martín Fierro es “una epopeya de los orígenes de los argentinos”?

- Jorge Luis Borges
- Calixto Oyuela
- Leopoldo Lugones
- Rémy de Gourmont

9. Según el autor, ¿quién sostiene que “Martín Fierro es más importante que los episodios que vivió”?

- el autor únicamente
- el autor y los lectores
- el autor y Lugones
- el autor y Calixto Oyuela

10. En la primera línea del 5to. párrafo, el autor utiliza el término “sin embargo” para:

- introducir un aspecto positivo que no había considerado antes
- agregar un aspecto positivo a otros aspectos positivos ya mencionados
- agregar un aspecto negativo a otros aspectos negativos ya mencionados
- introducir un tema nuevo

11. ¿En el octavo párrafo del texto, la oración: “Alguien puede robar y no ser ladrón, matar y no ser asesino.”, qué función cumple en relación con la oración que la precede?

- La discute
- La ilustra
- La justifica
- La objeta

12. A lo largo del texto se utilizan distintos tipos de “nosotros”. Entre las opciones que siguen, marque con una cruz la que utiliza en el texto el “nosotros” más amplio, es decir, el que incluye más sujetos en la clase:

- “No acabamos de saber quién es Hamlet o quién es Martín Fierro, pero tampoco nos ha sido otorgado saber quiénes realmente somos o quién es la persona que más queremos.”
- “Así, me parece, lo sentimos instintivamente los argentinos.”
- “Retomemos el tema de la clasificación propuesta por Lugones.”
- “Además, la palabra puede prestarnos otro servicio.”

13. En los primeros párrafos del texto de Borges, se escribe “*Martín Fierro*” en cursiva para indicar que:

- es un nombre propio
- es el título de una obra
- es el nombre de un personaje
- es una cita

14. En los últimos párrafos del texto de Borges, no se escribe “*Martín Fierro*” en cursiva para indicar que:

- es un nombre propio
- es el título de una obra
- es el nombre de un personaje
- es una cita

b) Lea el siguiente texto y resuelva la ejercitación elaborada por Elvira Arnoux, Sylvia Nogueira y Adriana Silvestri para la investigación presentada en su artículo “La construcción de representaciones enunciativas: el reconocimiento de voces en la comprensión de textos polifónicos” publicado en *Revista Signos*, en 2002.

[1] Entre la Ilustración y el Romanticismo, Goethe propuso generosamente, en mi opinión, la idea de una “literatura mundial” que abarcara las múltiples facetas de la creación literaria, más allá de los estrechos límites nacionales. Goethe mismo fue el último resplandor del llamado “hombre renacentista”, igualmente interesado, si no versado, en todas las actividades del espíritu, en consonancia con el ideal clásico de Terencio: “Nada humano me es ajeno”.

[2] Sin embargo, la época de Goethe, el espíritu de su tiempo, difícilmente autorizaba una visión cultural que podamos considerar verdaderamente universalista. Quizás Goethe hubiese coincidido con la filosofía histórica de Vico, para quien la lengua es el origen de la civilización y ésta es dicha y luego portada por todas las

culturas humanas. Pero el mundo de la Ilustración limitó la cultura, y aun la naturaleza, humanas, a un solo centro que era el europeo. Hume y Locke proponen que la naturaleza humana es siempre una sola y la misma para todos los hombres, aunque escasamente desarrollada en niños, dementes y salvajes (Locke). De aquí deriva la idea de que la verdadera naturaleza humana, en su grado más alto de desarrollo, se localiza en Europa y en las élites europeas. Sólo Europa es capaz de vivir históricamente, escribe asimismo el romántico alemán Herder. ¿Cómo es posible ser persa?, se pregunta un personaje de Montesquieu. América, pontifica Hegel, es un *Aún No*.

[3] Hay que añadir a esta complacencia dos siglos de historia, dos guerras mundiales, varios nombres trágicos -Auschwitz, el Gulag- para llegar a lo que Baudrillard explica como un futuro concluido: todo ha ocurrido ya. Lyottard extiende esta idea a una narrativa concluida: se han agotado las “narrativas de la liberación occidentales”.

[4] Pero, por otra parte, también es cierto que al lado de esta “narrativa agotada”, han aparecido, con vigor y nitidez creciente, numerosas *polinarrativas* originadas en los antiguos confines de lo que la centralidad europea juzgaba excéntrico: la “Persia” imposible de Montesquieu, el “Aún No” americano de Hegel, el “salvajismo” africano de Locke.

[5] Al antiguo eurocentrismo se ha impuesto un policentrismo que, si seguimos en su lógica la crítica posmodernista de Lyottard, debe conducirnos a lo que para este sería una “activación de las diferencias” como condición común de una humanidad que considero central porque es excéntrica, o excéntrica porque tal es la situación real de lo universal concreto, sobre todo si se manifiesta mediante la aportación de lo diverso que es la imaginación literaria. La “literatura mundial” de Goethe cobra al fin su sentido recto: es en la actualidad la literatura de la diferencia, la narración de la diversidad, pero confluyendo, desde esa diversidad, en un mundo único, la superpotencia mundo, para decirlo con un concepto que conviene a la época después de la guerra fría.

[6] El resultado de lo que planteamos es un mundo con muchas voces. Las nuevas constelaciones que componen la geografía de la novela son así variadas y mutantes.

Extraído de: Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*. México: FCE.193

Señalar la respuesta correcta

- 1- ¿Qué título le parece más adecuado para este texto?
- a- El eurocentrismo actual de la novela
 - b- Las polinarrativas marginales contemporáneas
 - c- El desarrollo histórico de la novela
 - d- Del eurocentrismo al policentrismo en la novela
 - e- Las múltiples facetas de la creación literaria

2- ¿En qué época surge, según el texto, una visión cultural verdaderamente universalista?

- a- En la época de Goethe
- b- En la Ilustración
- c- En el Romanticismo
- d- Entre las dos guerras mundiales
- e- En la época posterior a la guerra fría

3- ¿Cuál de las siguientes formulaciones expresa una idea similar a la del texto?

- a- Fuentes considera “generosa” la propuesta de Goethe de una literatura mundial abarcativa
- b- Fuentes considera que, para Goethe, la generosidad es una condición de la creación literaria
- c- Goethe consideraba que la literatura mundial y la creación literaria debían ser generosas
- d- Goethe consideraba, según Fuentes, que la literatura mundial debería ser generosa y abarcativa
- e- Fuentes no considera que la concepción de creación literaria de Goethe sea generosa

4- ¿A qué se refiere la expresión “literatura mundial” de Goethe?

- a- La literatura de las superpotencias mundiales
- b- La literatura posterior a la guerra fría
- c- Una literatura no restringida a las culturas nacionales
- d- Las variadas facetas literarias del Renacimiento
- e- Las narrativas aparecidas en las antiguas colonias

5- ¿Quiénes consideran, según el texto, que “la verdadera naturaleza humana, en su grado más alto de desarrollo, se localiza en Europa y en las élites europeas”? (puede haber más de una opción correcta)

- a- Carlos Fuentes
- b- Hume y Locke
- c- Herder
- d- Vico
- e- Goethe

6- ¿Con qué objeto aparecen las citas del segundo párrafo del texto?

- a- Para mostrar tres posiciones diferentes sobre el eurocentrismo
- b- Para ejemplificar el concepto eurocentrista de la naturaleza humana
- c- Para exponer las coincidencias entre historia y literatura europeas
- d- Para enumerar las coincidencias culturales en diversos continentes
- e- Para definir el pensamiento en su grado más alto de desarrollo

7- Fuentes considera que Hegel:

- a- Tiene la máxima autoridad para juzgar América
- b- Supone que aún no conocemos suficientemente América
- c- Sugiere un conocimiento insuficiente de América
- d- Discute la concepción eurocentrista de la literatura
- e- Expone, sin admitir discusión, sus ideas sobre América

8- ¿A quién se atribuye en el texto el enunciado “Todo ha ocurrido ya”?

- a- A Baudrillard
- b- A Lyottard
- c- A Carlos Fuentes
- d- A Hegel
- e- A todos los anteriores

9- Según el autor, ¿qué opina Lyottard sobre las narrativas de la liberación occidentales?

- a- Son narrativas vigorosas
- b- Son narrativas agotadas
- c- Son nuevas polinarrativas
- d- Son narrativas excéntricas
- e- Son narrativas desvalorizadas

10- ¿Qué asegura Fuentes, en oposición a Lyottard?

- a- Que la literatura aún tiene un futuro vigoroso
- b- Que la narrativa occidental se ha agotado
- c- Que la narrativa occidental es de liberación
- d- Que las narrativas se convierten en polinarrativas
- e- Que la literatura excéntrica está agotada

11- Fuentes utiliza letras cursivas en “Aún No” para:

- a- No repetir abusivamente el uso de comillas
- b- Destacar su oposición a palabras ajenas
- c- Resaltar los conceptos ajenos más importantes
- d- Destacar un concepto importante para su argumentación
- e- Marcar una traducción de palabras ajenas

12- Fuentes utiliza letras cursivas en “polinarrativas” para:

- a- No repetir abusivamente el uso de comillas
- b- Destacar su oposición a palabras ajenas
- c- Resaltar los conceptos ajenos más importantes
- d- Destacar un concepto importante para su argumentación
- e- Marcar una traducción de palabras ajenas

13- ¿A qué remite el enunciado “Un mundo, muchas voces”?

- a- A los numerosos autores de la actualidad
- b- A las múltiples lenguas del mundo
- c- Al surgimiento de las literaturas excéntricas
- d- A la confluencia de voces en los países europeos
- e- A la unificación de las voces de todo el mundo

III. Las escenas de enunciaci3n, el ethos y el pathos

La perspectiva del an3lisis del discurso

María Cecilia Pereira

La problem3tica que hoy aborda el an3lisis del discurso tuvo su origen en el aporte de pensadores, fil3sofos y lingüistas que a partir de los a1os 60 se propusieron indagar en las relaciones entre el lenguaje y la sociedad, las relaciones de poder y las ideologías. A diferencia de otros estudios, el punto de vista específcico del an3lisis del discurso no tiene por objeto ni la descripci3n de la organizaci3n de los enunciados en sí misma, ni el estudio de los contextos históricos o comunicacionales en los que se producen, sino que busca pensar “el dispositivo de enunciaci3n que enlaza una organizaci3n textual y un lugar social determinado” (Maingueneau, 1997:13).

Por ocuparse del entramado de los textos y los posicionamientos sociales en los distintos campos (políticos, religiosos, etc.), los trabajos ponen en juego saberes sociológicos, históricos y comunicacionales junto a los específicamente discursivos.

Las investigaciones pueden articular un abordaje discursivo del lenguaje (desde la teoría de la enunciaci3n, por ejemplo) con el que asumen otras disciplinas como la etnografía de la comunicaci3n, la sociolingüística o la lingüística sistémico funcional, las teorías de la argumentaci3n, entre otras. Arnoux (2004) señala los múltiples aspectos de lo interdisciplinario que adopta el trabajo en an3lisis del discurso, destacando la voluntad de este campo de no ceñir a enfoques reductores y cerrados la complejidad de los estudios que busca encarar:

Lo interdisciplinario, considerado en sentido amplio como necesario y productivo contacto entre disciplinas, se plantea en las reflexiones contemporáneas [del an3lisis del discurso] o como derivado de la articulaci3n de lo discursivo con lo social, o como vínculo, realizado o posible, entre distintas disciplinas lingüísticas —tanto las que convoca el trabajo exploratorio del analista como las que construyen a partir de los mismos materiales distintos objetos de conocimiento—, o

como utilización por parte de otras ciencias de procedimientos del análisis del discurso. En todos los casos, en mayor o menor grado según las posiciones, opera lo que Edgar Morin llama el paradigma de la complejidad, generador de lo que prefiere designar como nueva transdisciplinariedad: “un paradigma que permita distinguir, separar, oponer relativamente los dominios científicos pero que los pueda hacer comunicar sin operar las reducciones propias del paradigma de la simplificación”.

Elvira Arnoux (2004)

Retórica y análisis del discurso

Entre las disciplinas que han aportado a la constitución de los estudios del discurso, hemos seleccionado una serie de artículos actuales que retoman las propuestas introducidas por la retórica clásica.

La tradición clásica entendía el discurso como la exposición cuidadosa de un asunto determinado, pronunciada ante un público con el fin de convencerlo. Grecia es considerada la cuna del arte del discurso por su reflexión sistemática sobre la retórica, la lógica y la gramática. Como veremos, el análisis del discurso profundiza y reelabora conceptos provenientes de esta tradición.

Aristóteles, en su *Retórica*, se ocupó de indagar el modo en que los discursos buscan convencer y persuadir a sus destinatarios. La definición que propuso (“Sea esta nuestra definición de retórica: la facultad de ver en cualquier situación los medios disponibles para la persuasión”, *Retórica I*) marcó una serie de enfoques actuales que vincularon la retórica con la teoría de la argumentación. No obstante, para algunos autores, la reflexión retórica y la argumentación son indisociables del funcionamiento global del discurso, independientemente de que se trate o no de un discurso público con finalidad persuasiva¹. Como señalan Doury y Plantin (2016), esta generalización de la noción de argumentación es correlativa a la de “orientación” de los enunciados que propuso Ducrot (1983) al estudiar la polifonía enunciativa (ver pág. 51). A su vez, la generalización de conceptos provenientes de la retórica para estudiar todo tipo de discursos ha permitido la integración de nociones como las de *ethos* y *pathos* al cuerpo conceptual de análisis del discurso.

Logos, ethos, pathos

Como señalamos, Aristóteles estudió en la *Retórica* los modos en que se busca convencer o persuadir al destinatario de los discursos. Observó que el discurso interpela al público tanto racional como emocionalmente, tanto construyendo una relación de confianza entre los interlocutores como presentando coherentemente buenas razones que sustentan un punto de vista.

Propuso así una reflexión sobre el *logos*, es decir, sobre las estrategias discursivas empleadas para informar y argumentar mediante testimonios, documentos, datos estadísticos u otras “pruebas” que el orador puede integrar en su discurso con el fin de convencer al otro sobre su punto de vista. El estudio de estas pruebas lo llevó a indagar en los modos en que se enlazan los enunciados para que se pueda extraer su coherencia racional, lo que le permitió distinguir los razonamientos lógicos de los razonamientos retóricos. Como no se trataba de

¹ Esta operación implica distinguir, como lo hace Amossy (2008), discursos con finalidad argumentativa y los discursos con dimensión argumentativa.

discursos científicos, sino de discursos públicos que procuraban establecer la decisión o la posición más adecuada sobre temas que interesaba tratar, los razonamientos retóricos presentan datos o razones de los que se derivan conclusiones mediante enunciados basados en lo que se considera probable, plausible o verosímil, y no en lo verdadero y necesario considerado propio de los razonamientos científicos.

Pero Aristóteles no creía suficiente esta vía intelectual para lograr la adhesión de los públicos. Junto a su reflexión sobre el *logos*, subrayó la importancia de obtener del destinatario confianza y credibilidad a través de la puesta en escena de una imagen adecuada del que habla, que denominó *ethos*. En su *Retórica*, Aristóteles dedica dos pasajes a la reflexión sobre el *ethos*. Inicialmente señala: “Se persuade por el carácter (*ethos*) cuando se pronuncia/se produce el discurso de tal manera que haga al orador digno de ser creído/digno de fe” (*Retórica*, I, 136, a). Para ser digno de fe, el orador de la retórica aristotélica debía exhibir tres cualidades: la prudencia (*phronesis*), la virtud (*areté*) y la benevolencia (*eunoia*). El orador debía hacer ostensibles su disposición o capacidad intelectual y su capacidad de entablar un buen vínculo con el otro, mostrándose solidario (ecuánime, apuntar al justo medio) y honesto. No se trataba de aparentar, sino de mostrar esas capacidades en función de la situación. Así, el *ethos* aristotélico combina la moralidad, la inteligencia y la dulzura o el afecto en un sentimiento único de confianza que inspira la sinceridad. De ahí que Amossy (2000) destaque, en relación al *ethos* aristotélico, que es un *ethos* moral e intelectual. Plantin (2001) explica la ponderación de la prudencia, la virtud y la benevolencia indicando que se trata de un *ethos* “intracomunitario” que busca convencer apoyándose en la autoridad de valores de fuerte consenso mayoritario en el mundo griego. Más allá de las consideraciones sobre el *ethos* aristotélico, en las sociedades actuales hay posturas éticas enmarcadas en retóricas de ruptura que se apoyan en autoridades minoritarias: el orador puede mostrarse como alocado, como vanguardista o como “inspirado” y esa manera de presentarse le otorga una imagen valorada ante su público. Como señala Plantin, hoy podría pensarse el *ethos* como una suerte de autoficción de la cara que busca presentar el orador al público y de las cualidades que procura exhibirle, una imagen que funciona como una suerte de “índice” periférico de la “verdad” de lo que busca comunicar (Plantin, 2011).

En otro pasaje de la *Retórica*, Aristóteles alude la opinión preconcebida sobre el carácter del que habla, cuando explicita que el *ethos* deriva del discurso y no solamente de las opiniones previas sobre el orador: “[el *ethos*] debe ser efecto del discurso y no [no solamente, en otras traducciones] de que se tengan ideas preconcebidas sobre la calidad humana del que habla” (*Retórica*, I, 2). Cualquiera haya sido el alcance de la negación, indudablemente es polifónica e indica que, ya en su época, se consideraba la reputación del orador como un factor importante para la persuasión. La distinción entre reputación y construcción discursiva de la confianza es retomada por el análisis del discurso con un sentido similar cuando diferencia el “*ethos* previo” y el “*ethos* discursivo” (Maingueneau, 2009, 2002).

Tal como señalamos, el *ethos* aristotélico se diferencia del *logos*: no es pensado como una afirmación de la que se derive una conclusión, sino que es lo que les da fuerza y credibilidad a los argumentos de distinto tipo. Así, el *ethos* persuade o disuade por un mecanismo de transferencia: adherir a un discurso, ser convencido por las palabras de un orador o por sus escritos es también identificarse con quien los produce, sentir empatía hacia él. Pero, como el *ethos* deriva sobre todo del modo en que se elabora y produce el discurso, por extensión, también deriva de la manera en se presentan los argumentos: alguien que concede se representa a sí mismo como poseedor de un *ethos* flexible; alguien que argumenta invocando a una autoridad –religiosa, filosófica, política...– podría resultar dogmático; el que usa argumentos por las consecuencias, un pragmático, etc.

El primer lingüista que retoma la noción de *ethos* es Ducrot en la teoría de la polifonía enunciativa de 1984. El *ethos* es allí un atributo del locutor (L) en tanto fuente de la enunciación, cuyos rasgos hacen que la enunciación sea aceptable o no. Lo que el orador pueda decir de sí mismo, señala Ducrot, es otra cosa, hace referencia al locutor como ser en el mundo. Esta distinción entre lo que el locutor dice de sí mismo y la imagen que deriva de sus maneras de enunciar ha sido retomada por los analistas del discurso que han propuesto los conceptos de “*ethos* dicho” y “*ethos* mostrado” para analizar los efectos de sentido que la imagen de sí busca generar. Como veremos en los artículos de Maingueneau, el *ethos* dicho puede coincidir con la representación proveniente del *ethos* mostrado, complementarse o incluso resultar contradictoria con ella.

Aristóteles dedicó el segundo libro de la *Retórica* a la reflexión sobre el *pathos*, un tipo de “prueba” que no busca tanto convencer sino conmover a los destinatarios a través de la interpelación de sus valores y sentimientos. Se ocupó de estudiar cuáles son las pasiones que movilizan a los sujetos y del rol que cumplen en los discursos. No tanto de las pasiones que el orador manifiesta (“Estoy indignado”, por ejemplo) que dan cuenta del *ethos*, sino de las que busca desencadenar en destinatario con el fin de hacerlo reaccionar. Así se representan en el discurso situaciones emocionantes o conmovedoras (“Veo personas durmiendo en la calle, en pleno invierno, con temperaturas bajo cero”) que, en lugar de “decir” la emoción, buscan suscitarla. El *pathos* es concebido, entonces, como el efecto emocional que se busca producir en el alocutario, la disposición a la cual se considera necesario llevarlo para que, mediante el discurso, se realice un objetivo de persuasión (Plantín, 2011).

Con su reflexión sobre el *pathos*, la tradición retórica constituye el primer tratamiento sistemático sobre las emociones en el discurso y sobre los modos en que buscan interpelar a los públicos. En el artículo de Amossy se detallan los planteos aristotélicos y las discusiones posteriores que se suscitaron en los estudios sobre la argumentación en el discurso.

Los géneros

La reflexión retórica constituyó en su conjunto el primer estudio de Occidente sobre la actividad discursiva y comunicacional. Apareció como una respuesta a la necesidad de investigar e intervenir en la gestión de la vida en la ciudad y en los conflictos comerciales, judiciales o políticos. La palabra pública estudiada era entendida como instrumento de deliberación y persuasión política y jurídica. Por eso, desde la retórica se conciben las prácticas discursivas articuladas con las distintas prácticas sociales e inscriptas en géneros. En efecto, Aristóteles no estudió el *ethos*, el *pathos* y el *logos* en abstracto, sino en los discursos de los tribunales (género judicial), en las discusiones de la asamblea (género deliberativo) y en los discursos pronunciados en eventos conmemorativos como las efemérides o los funerales (género epidíctico) que eran ámbitos sociales considerados relevantes. Un aspecto que comparten los distintos enfoques del análisis del discurso es la importancia acordada a los géneros. Entre las diversas aproximaciones actuales al estudio de los géneros, en este recorrido abordaremos la perspectiva socio-discursiva del círculo de Bajtín y los aportes de Maingueneau desde el análisis del discurso.

Bibliografía

- AMOSSY, R. (2000) “Les voix du logos et du pathos”, *L’argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d’idées, fiction*, Paris: Nathan. [Traducción de circulación interna]
- (2008). «Argumentation et analyse du discours: perspectives théoriques et découpages disciplinaires» en: *Argumentation et Analyse du Discours*, 1 [<http://aad.revues.org/200>]
- (2010) *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris: Presses Universitaires de France.[traducción de fragmentos para la circulación interna]
- ARISTÓTELES, *Retórica*, Madrid, Alianza, 2002.
- ARNOUX, E. (2004) *Análisis del discurso. Modos de abordar los materiales de archivo*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- DOURY, M. y C. PLANTIN “Un enfoque lingüístico e interaccional de la argumentación”, en *Traslaciones*, Volumen 3 (6) Diciembre 2016- pp. 11-46.
- DUCROT, O. “Opérateurs argumentatifs et visée argumentative”. *Cahiers de linguistique française* 5, 1983, pp. 7-36.
- MAINGUENEAU, D. (2002) “Problèmes d’ethos”, en *Pratiques* N °113/114, junio de 2002, pp. 55-67. [traducción de circulación interna]
- (2014) “Nouvelles textualités”, *Discours et analyse du discours*. Paris: Armand Collin. [traducción de circulación interna]
- (2009) *Análisis de los textos de comunicación*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- PLANTIN, Ch., (2001) *La argumentación*, Barcelona: Ariel.
- (2009) «La personne comme ressource argumentative: el ethos et la résistance à l’autorité», en: Charaudeau, Patrick, *Identités sociales du sujet parlant*, Paris: Harmattan.
- (2011) *Les bonnes raisons des émotions Principes et méthode pour l’étude du discours émotionné*, Paris : Peter Lang.

El “Círculo de Bajtín” y el lenguaje como práctica social

María Cecilia Pereira

Tal como señalan Cristian Botta y Jean Paul Bronckart (2010), en Rusia (y posteriormente en la Unión Soviética), los distintos enfoques que adoptan los estudios sobre el lenguaje durante el primer tercio del siglo XX reposan sobre un conocimiento detallado de los aportes de otras ciencias humanas y sobre la preocupación común de los lingüistas, semiólogos y filósofos de lenguaje por la comprensión del papel que juega la actividad verbal tanto en el funcionamiento psíquico como en la organización social de los seres humanos. Ese carácter interdisciplinario de la investigación condujo a este grupo a estudiar, del lenguaje en uso, su articulación con las prácticas sociales en las que interviene y los sentidos que van fijando los signos al ser empleados. Uno de los enfoques desarrollados en esos años considera el lenguaje como un “uso interactivo organizado en discursos cuyas unidades (los signos) tienen la propiedad de fijar las representaciones del mundo en el momento mismo en que estas se vuelven compartibles o colectivas” (Botta y Bronckart, 2010:114). Lingüistas soviéticos del denominado “Círculo de Bajtín” (un pequeño grupo que reunía, entre otros, a Pável N. Medvédev, Valentín N. Voloshinov y Mijaíl Bajtín) adoptan, con matices distintos, esta perspectiva sociosemiótica.

Entre ellos, Valentin Voloshinov (1929) se propone estudiar las formas de organización colectiva de la comunidad humana, los tipos de comunicaciones sociales que posibilitan esas distintas formas de organización, los modos de interacción verbal y los enunciados organizados en textos. Desde una posición materialista, Voloshinov sostiene que las significaciones construidas en la actividad colectiva se cristalizan en signos y que, en consecuencia, se deben analizar los valores adoptados por los signos en las diferentes formas de interacción verbal y en las actividades sociales en que son empleados. Esta perspectiva parte de una concepción concreta de la comunicación, donde los signos lingüísticos adquieren diversos sentidos al ser usados por sujetos diferentes en situaciones diferentes. De esta manera, y a diferencia de los planteos de F. de Saussure, **no habría un único significado en correspondencia con un único significante sino diferentes sentidos en disputa**. Esto puede observarse muy claramente en el discurso político, donde los hablantes pueden emplear las mismas palabras (por ejemplo, democracia, justicia, seguridad) pero atribuyéndoles distintos sentidos según su posicionamiento político, social, de clase, etc. De ahí que para esta corriente, el signo es un terreno de lucha ideológica.

A partir de estas reflexiones, Voloshinov inicia una teorización sobre los géneros del discurso. Más allá de las diferencias que hoy se conocen entre la perspectiva de Bajtín y la de Voloshinov, estudiaremos el lugar central que ocupa el concepto de *género discursivo* para este posicionamiento, los roles sociodiscursivos que los enunciados ponen en escena y los registros de habla que movilizan a partir un célebre artículo de Bajtín, “El problema de los géneros discursivos” (1953), publicado posteriormente en su obra *Estética de la creación verbal* de 1979. Allí, Bajtín vincula los discursos con las prácticas sociales e históricas y propone el concepto de **género discursivo** para caracterizar ciertas regularidades que comparten los enunciados. Por ejemplo, los enunciados propios de la práctica política pueden compartir rasgos

que permitan ubicarlos en los géneros “discurso de campaña”, “programa de gobierno”, “afiche de propaganda de un partido”, etc... Aunque el criterio clasificatorio no sea constante ni homogéneo, los géneros son categorías a las que apelan cotidianamente los hablantes para referirse a los discursos (“me escribió una *carta*”, “mandó un *correo electrónico*”, “envió el *telegrama de renuncia*”).

Las ciencias del lenguaje, por su parte, consideran **el género discursivo como una unidad para el análisis de los discursos sociales**, como una institución del habla determinada social e históricamente que permite caracterizar tanto los enunciados que se producen en un ámbito o esfera de la actividad social como a la sociedad misma que los produce.

Asimismo, el círculo de Bajtín encaró un estudio sobre el **carácter dialógico** del lenguaje, según el cual todo enunciado, es decir, toda secuencia lingüística efectivamente pronunciada por un hablante concreto en circunstancias concretas, se relaciona con otros enunciados. Un estudioso de las ideas de Bajtín, Jacques Bres (2013) subraya que la conceptualización del lenguaje como práctica social permite profundizar en los distintos rasgos del diálogo que se escenifica en su uso.

En lo que se refiere a la noción de dialogismo [...] es un principio que gobierna todas las prácticas humanas. En el nivel del lenguaje consiste en la orientación del discurso, tanto en producción como en interpretación, hacia otros discursos y esto se manifiesta de manera triple: (1) hacia discursos anteriores [...] (2) hacia la respuesta que solicita y sobre la que se anticipa; (3) hacia sí mismo.

Esta triple orientación se realiza como interacción y tiene por resultado un dialogismo interior, al que Bajtín se refiere con diferentes metáforas: pluralidad de voces, resonancias, ecos, armonías dialógicas, reflejos de los enunciados de otros en el propio, que atraviesan el texto en todos los niveles, desde los macroestructurales hasta su microestructura: la palabra.

(Jacques Bres, 2013:4-5, [Adaptación])

De este modo, la concepción del lenguaje, de los enunciados y de los géneros discursivos que inició el círculo de Bajtín abre las posibilidades para un estudio del enunciado que atiende a la serie en la que se integra, a la trama histórica de voces anteriores con las que dialoga, a su relación con el posicionamiento desde el que es producido y a las posibles respuestas que busca suscitar. Al decir de Dosse, esto marca la distancia de la concepción de Bajtín con los abordajes estructurales del texto pues “una aproximación semejante discute [...] de entrada con el postulado del cierre del texto en sí mismo, la clausura que le permitiría explicar su estructura” (Dosse, 2004:70).

A continuación abordaremos la reflexión de Bajtín sobre los géneros discursivos.

Bibliografía

- BOTA, Cristian y BRONCKART, Jean Paul, “Voloshinov y Bajtin: dos enfoques radicalmente opuestos de los géneros de textos y de su carácter”. En: Riestra, Dora (comp.), *Saussure, Voloshinov y Bajtin revisitados. Estudios históricos y epistemológicos*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2010.
- BRES, Jacques, “Énonciation et dialogisme: un couple improbable?”. En: Dufaye, Lionel et Gournay, Lucie (éds). *Benveniste après un demi-siècle. Regards sur l'énonciation aujourd'hui*, Paris, Ophrys, 2013.
- DOSSE, François, *Historia del estructuralismo*. Tomo I, El campo del signo 1845-1966, Akal ediciones, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand Collin, 2014.
- VOLOSHINOV, Valentín, *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2009.

El problema de los géneros discursivos

Mijaíl Bajtín

Estética de la creación verbal, México, Siglo XXI, 1982 (primera edición en español). Selección y adaptación de Elvia Rosolía

Planteamiento del problema y definición de los géneros discursivos

Las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso de la lengua. Por eso está claro que el carácter y las formas de su uso son tan multiformes como las esferas de la actividad humana, lo cual, desde luego, en nada contradice a la unidad nacional de la lengua. El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados -el contenido temático, el estilo y la composición- están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos.

La riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe un repertorio de géneros discursivos, que se diferencia y crece a medida que se desarrolla y se complica la esfera misma. Aparte hay que poner de relieve una extrema heterogeneidad de los géneros discursivos (orales y escritos). Efectivamente, debemos incluir en los géneros discursivos tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano (tomando en cuenta el hecho de que es muy grande la diversidad de los tipos del diálogo cotidiano según el tema, situación, número de participantes, etc.) como un relato (relación) cotidiano, tanto una carta (en todas sus diferentes formas) como una orden militar, breve y estandarizada; asimismo, allí entrarían un decreto extenso y detallado, el repertorio bastante variado de los oficios burocráticos (formulados generalmente de acuerdo con un estándar), todo un universo de declaraciones públicas (en un sentido amplio: las sociales, las políticas); pero además tendremos que incluir las múltiples manifestaciones científicas, así como todos los géneros literarios (desde un dicho hasta una novela en varios tomos). Podría parecer que la diversidad de los géneros discursivos es tan grande que no hay ni puede haber un solo enfoque para su estudio, porque desde un mismo ángulo se estudiarían fenómenos tan heterogéneos como las réplicas cotidianas constituidas por una sola palabra y como una novela en muchos tomos, elaborada artísticamente, o bien una orden militar, estandarizada y obligatoria hasta por su entonación, y una obra lírica, profundamente individualizada, etc. Se podría creer que la diversidad funcional convierte los rasgos comunes de los géneros discursivos en algo abstracto y vacío de significado. Probablemente con esto se explica el hecho de que el problema general de los géneros discursivos jamás se haya planteado. Se han estudiado, principalmente, los géneros literarios. Pero desde la antigüedad clásica hasta nuestros días estos géneros se han examinado dentro de su especificidad literaria y artística, en relación con sus diferencias dentro de los límites de lo literario, y no como determinados tipos de enunciados que se distinguen de

otros tipos, pero que tienen una naturaleza verbal (lingüística) común. El problema lingüístico general del enunciado y de sus tipos casi no se ha tomado en cuenta. A partir de la antigüedad se han estudiado también los géneros retóricos (y las épocas ulteriores, por cierto, agregaron poco a la teoría clásica); en este campo ya se ha prestado mayor atención a la naturaleza verbal de estos géneros en tanto que enunciados, a tales momentos como, por ejemplo, la actitud con respecto al oyente y su influencia en el enunciado, a la conclusión verbal específica del enunciado (a diferencia de la conclusión de un pensamiento), etc. Pero allí también la especificidad de los géneros retóricos (judiciales, políticos) encubría su naturaleza lingüística común. [...]

De ninguna manera se debe subestimar la extrema heterogeneidad de los géneros discursivos y la consiguiente dificultad de definición de la naturaleza común de los enunciados. Sobre todo hay que prestar atención a la diferencia, sumamente importante, entre géneros discursivos primarios (simples) y secundarios (complejos); tal diferencia no es funcional. Los géneros discursivos secundarios (complejos) –a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.– surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana. La novela en su totalidad es un enunciado, igual que las réplicas de un diálogo cotidiano o una carta particular (todos poseen una naturaleza común), pero, a diferencia de éstas, aquello es un enunciado secundario (complejo).

[...] El menosprecio de la naturaleza del enunciado y la indiferencia frente a los detalles de los aspectos genéricos del discurso llevan, en cualquier esfera de la investigación lingüística, al formalismo y a una abstracción excesiva, desvirtúan el carácter histórico de la investigación, debilitan el vínculo del lenguaje con la vida. Porque el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados. El enunciado es núcleo problemático de extrema importancia. Analicemos por este lado algunas esferas y problemas de la lingüística.

Ante todo, la estilística. Todo estilo está indisolublemente vinculado con el enunciado y con las formas típicas de enunciados, es decir, con los géneros discursivos. Todo enunciado, oral o escrito, primario o secundario, en cualquier esfera de la comunicación discursiva, es individual y por lo tanto puede reflejar la individualidad del hablante (o del escritor), es decir puede poseer un estilo individual. Pero no todos los géneros son igualmente susceptibles a semejante reflejo de la individualidad del hablante en el lenguaje del enunciado, es decir, no todos se prestan a absorber un estilo individual. Los más productivos en este sentido son los géneros literarios: en ellos, un estilo individual forma parte del propósito mismo del enunciado, es una de las finalidades principales de éste; sin embargo, también dentro del marco de la literatura los diversos géneros ofrecen diferentes posibilidades para expresar lo individual del lenguaje y varios aspectos de la individualidad. Las condiciones menos favorables para el reflejo de lo individual en el lenguaje existen en aquellos géneros discursivos que requieren formas estandarizadas, por ejemplo, en muchos tipos de documentos oficiales, en las órdenes militares, en las señales verbales, en el trabajo, etc. En tales géneros sólo pue-

den reflejarse los aspectos más superficiales, casi biológicos, de la individualidad (y ordinariamente, en su realización oral de estos géneros estandarizados). En la gran mayoría de los géneros discursivos (salvo los literarios) un estilo individual no forma parte de la intención del enunciado, no es su finalidad única sino que resulta ser, por decirlo así, un epifenómeno del enunciado, un producto complementario de éste. En diferentes géneros pueden aparecer diferentes estratos y aspectos de la personalidad, un estilo individual puede relacionarse de diferentes maneras con la lengua nacional. El problema mismo de lo nacional y lo individual en la lengua es, en su fundamento, el problema del enunciado (porque tan sólo dentro del enunciado la lengua nacional encuentra su forma individual). La definición misma del estilo en general y de un estilo individual en particular requiere de un estudio más profundo tanto de la naturaleza del enunciado como de la diversidad de los géneros discursivos.

El vínculo orgánico e indisoluble entre el estilo y el género se revela claramente en el problema de los estilos lingüísticos o funcionales. En realidad los estilos lingüísticos o funcionales no son sino estilos genéricos de determinadas esferas de la actividad y comunicación humana. En cualquier esfera existen y se aplican sus propios géneros, que responden a las condiciones específicas de una esfera dada; a los géneros les corresponden diferentes estilos. Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables. El estilo está indisolublemente vinculado a determinadas unidades temáticas y, lo que es más importante, a determinadas unidades composicionales; el estilo tiene que ser con determinados tipos de estructuración de una totalidad, con los tipos de su conclusión, con los tipos de la relación que se establece entre el hablante y otros participantes de la comunicación discursiva (los oyentes o lectores, los compañeros, el discurso ajeno, etc.). El estilo entra como elemento en la unidad genérica del enunciado. Lo cual no significa, desde luego, que un estilo lingüístico no pueda ser objeto de un estudio específico e independiente. Tal estudio, o sea la estilística del lenguaje como disciplina independiente, es posible y necesario. Pero este estudio sólo sería correcto y productivo fundado en una constante consideración de la naturaleza genérica de los estilos de la lengua, así como en un estudio preliminar de las clases de géneros discursivos. Hasta el momento la estilística de la lengua carece de esta base. De ahí su debilidad. No existe una clasificación generalmente reconocida de los estilos de la lengua. Los autores de las clasificaciones infringen a menudo el requerimiento lógico principal de la clasificación: la unidad de fundamento. Las clasificaciones resultan ser extremadamente pobres e indiferenciadas. Por ejemplo, en la recién publicada gramática académica de la lengua rusa se encuentran especies estilísticas del ruso como: discurso libresco, discurso popular, científico abstracto, científico técnico, periodístico, oficial, cotidiano familiar, lenguaje popular vulgar. Junto con estos estilos de la lengua figuran, como subespecies estilísticas, las palabras dialectales, las anticuadas, las expresiones profesionales. Semejante clasificación de estilos es absolutamente casual, y en su base están diferentes principios y fundamentos de la división por estilos. Además, esta clasificación es pobre y poco diferenciada.¹ Todo esto resulta de una falta de comprensión de la naturaleza genérica de los estilos. También influye la ausencia de una clasificación bien pensada de los géneros discursivos según las esferas de la praxis, así como de la distinción, muy importante para la estilística, entre géneros primarios y secundarios.

La separación entre los estilos y los géneros se pone de manifiesto de una manera especialmente nefasta en la elaboración de una serie de problemas históricos.

¹ A. N. Gvozdev, en sus *Ocherki po stilistike russkogo iazika* (Moscó, 1952, pp. 13-15), ofrece unos fundamentos para clasificación de estilos igualmente pobres y faltos de precisión. En la base de todas estas clasificaciones está una asimilación acrítica de las nociones tradicionales acerca de los estilos de la lengua.

Los cambios históricos en los estilos de la lengua están indisolublemente vinculados a los cambios de los géneros discursivos. La lengua literaria representa un sistema complejo y dinámico de estilos; su peso específico y sus interrelaciones dentro del sistema de la lengua literaria se hallan en un cambio permanente. La lengua de la literatura, que incluye también los estilos de la lengua no literaria, representa un sistema aún más complejo y organizado sobre otros fundamentos. Para comprender la compleja dinámica histórica de estos sistemas, para pasar de una simple (y generalmente superficial) descripción de los estilos existentes e intercambiables a una explicación histórica de tales cambios, hace falta una elaboración especial de la historia de los géneros discursivos (y no sólo de los géneros secundarios, sino también de los primarios), los que reflejan de una manera más inmediata, atenta y flexible todas las transformaciones de la vida social. Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. Ni un solo fenómeno nuevo (fonético, léxico, de gramática) puede ser incluido en el sistema de la lengua sin pasar la larga y compleja vía de la prueba de elaboración genérica.²

En cada época del desarrollo de la lengua literaria, son determinados géneros los que dan el tono, y éstos no sólo son géneros secundarios (literarios, periodísticos, científicos), sino también los primarios (ciertos tipos del diálogo oral: diálogos de salón, íntimos, de círculo, cotidianos y familiares, sociopolíticos, filosóficos, etc.). Cualquier extensión literaria por cuenta de diferentes estratos extraliterarios de la lengua nacional está relacionada inevitablemente con la penetración, en todos los géneros, de la lengua literaria (géneros literarios, científicos, periodísticos, de conversación), de los nuevos procedimientos genéricos para estructurar una totalidad discursiva, para concluirla, para tomar en cuenta al oyente o participante, etc., todo lo cual lleva a una mayor o menor reestructuración y renovación de los géneros discursivos. Al acudir a los correspondientes estratos no literarios de la lengua nacional, se recurre inevitablemente a los géneros discursivos en los que se realizan los estratos. En su mayoría, éstos son diferentes tipos de géneros dialógico-coloquiales; de ahí resulta una dialogización, más o menos marcada, de los géneros secundarios, una debilitación de su composición monológica, una nueva percepción del oyente como participante de la plática, así como aparecen nuevas formas de concluir la totalidad, etc. Donde existe un estilo, existe un género. La transición de un estilo de un género a otro no sólo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo.

Así, pues, tanto los estilos individuales como aquellos que pertenecen a la lengua tienden hacia los géneros discursivos. Un estudio más o menos profundo y extenso de los géneros discursivos es absolutamente indispensable para una elaboración productiva de todos los problemas de la estilística.

Sin embargo, la cuestión metodológica general, que es de fondo, acerca de las relaciones que se establecen entre el léxico y la gramática, por un lado, y entre el léxico y la estilística, por otro, desemboca en el mismo problema del enunciado y de los géneros discursivos.

La gramática (y la lexicología) difiere considerablemente de la estilística (algunos inclusive llegan a oponerla a la estilística), pero al mismo tiempo ninguna investigación acerca de la gramática (y aún más la gramática normativa) puede prescindir de las observaciones y digresiones estilísticas. En muchos casos, la frontera entre la gramática y la estilística casi se borra. Existen fenómenos a los que unos investigadores relacionan con la gramática y otros con la estilística, por ejemplo el sintagma.

Se puede decir que la gramática y la estilística convergen y se bifurcan dentro de cualquier fenómeno lingüístico concreto: si se analiza tan sólo dentro del sistema de la lengua, se

² Esta tesis nuestra nada tiene que ver con la vossleriana acerca de la primacía de lo estilístico sobre lo gramatical. Lo cual se manifestará con toda claridad en el curso de nuestra exposición.

trata de un fenómeno gramatical, pero si se analiza dentro de la totalidad de un enunciado individual o de un género discursivo, es un fenómeno de estilo. La misma selección de una forma gramatical determinada por el hablante es un acto de estilística. Pero estos dos puntos de vista sobre un mismo fenómeno concreto de la lengua no deben ser mutuamente impenetrables y no han de sustituir uno al otro de una manera mecánica, sino que deben combinarse orgánicamente (a pesar de una escisión metodológica muy clara entre ambos) sobre la base de la unidad real del fenómeno lingüístico. Tan sólo una profunda comprensión de la naturaleza del enunciado y de las características de los géneros discursivos podría asegurar una solución correcta de este complejo problema metodológico.

El estudio de la naturaleza del enunciado y de los géneros discursivos tiene, a nuestro parecer, una importancia fundamental para rebasar las nociones simplificadas acerca de la vida discursiva, acerca de la llamada "corriente del discurso", acerca de la comunicación, etc., que persisten aún en la lingüística soviética. Es más, el estudio del enunciado como de una *unidad real de la comunicación discursiva* permitirá comprender de una manera más correcta la naturaleza de las *unidades de la lengua* (como sistema), que son la palabra y la oración.

Pasemos a este problema más general. [...]

La gente no hace intercambio de oraciones ni de palabras en un sentido estrictamente lingüístico, ni de conjuntos de palabras; la gente habla por medio de enunciados, que se construyen con la ayuda de las unidades de la lengua que son palabras, conjuntos de palabras, oraciones; el enunciado puede ser constituido tanto por una oración como por una palabra, [...] pero no por eso una unidad de la lengua se convierte en una unidad de la comunicación discursiva. [...]

Todo enunciado concreto viene a ser un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva en una esfera determinada. [...]

Por más monológico que sea un enunciado (por ejemplo, una obra científica o filosófica), por más que se concentre en su objeto, no puede dejar de ser, en cierta medida, una respuesta a aquello que ya se dijo acerca del mismo objeto, acerca del mismo problema, aunque el carácter de respuesta no recibiese una expresión externa bien definida [...]. Un enunciado está lleno de matices dialógicos, y sin tomarlos en cuenta es imposible comprender hasta el final el estilo del enunciado. Porque nuestro mismo pensamiento (filosófico, científico, artístico) se origina y se forma en el proceso de interacción y lucha con pensamientos ajenos, lo cual no puede dejar de reflejarse en la forma de la expresión verbal del nuestro. [...]

El objeto de discurso de un hablante, cualquiera que sea el objeto, no llega a tal por primera vez en este enunciado, y el hablante no es el primero que lo aborda. El objeto del discurso, por decirlo así, ya se encuentra hablado, discutido, vislumbrado y valorado de las maneras más diferentes; en él se cruzan, convergen y se bifurcan varios puntos de vista, visiones del mundo, tendencias. El hablante no es un Adán bíblico que tenía que ver con objetos vírgenes, aún no nombrados, a los que debía poner nombres. [...] Por lo tanto el objeto mismo de su discurso se convierte inevitablemente en un foro [...].

Problemas de ethos

Dominique Maingueneau

Pratiques N °113/114, junio de 2002, pp. 55-67. (Traducción de María Eugenia Contursi)

Luego de haber sido presa del movimiento de descrédito de la retórica, la noción de ethos¹ -no hablo aquí más que de ethos discursivo²- está cada vez más presente. Pero mientras que el rejuvenecimiento del interés por la retórica es relativamente antiguo (en 1958 aparecieron las obras fundadoras de C. Perelman y de S. Toulmin), el ethos ha debido esperar hasta los años 80 para ocupar un lugar en la reflexión sobre el discurso³: no solamente ha suscitado comentarios en tanto concepto del corpus teórico, sino que ha dado lugar a prolongamientos nuevos en el marco de las disciplinas que estudian el discurso.

Nos podríamos preguntar por qué el ethos suscita hoy tanto interés. Evidentemente, tal retorno entra en consonancia con la dominación de los medios audiovisuales: con ellos el centro de interés se ha desplazado de las doctrinas y de los aparatos que los habían ligado a la representación de sí, al “look”; fenómeno que Régis Debray, por ejemplo, ha teorizado en términos de mediología. Esto va a la par con el arraigo de toda convicción de una cierta determinación del cuerpo en movimiento, atestiguando la transformación de la “propaganda” de antaño en “pub”: la primera mostraba argumentos para valorizar un producto, el segundo elaboró en su discurso el cuerpo imaginario de la marca que es considerada como la fuente del enunciado publicitario.

No me empeñaré más en esta dirección; aquí me propongo solamente brindar un cierto número de reparos para que sea asible lo que está en juego en esta noción de ethos; para tener una visión más rica se puede recurrir al volumen editado por R. Amossy (1999), que está citado en la bibliografía. Comenzaré por recordar las principales características del ethos retórico, cómo se presenta luego de la problemática aristotélica; evocaré después un cierto número de problemas que se presentan cuando uno quiere establecer esta noción; presentaré, en fin, mi propia concepción del ethos, insistiendo en el hecho de que no es más que una de las aplicaciones posibles de una noción que tiene vocación de ser transdisciplinaria.

¹ El ethos implica problemas de ortografía: si se quiere respetar las convenciones usuales en materia de palabras griegas, deberíamos escribirla con é, pero muchos utilizan una simple e, que es lo que yo hago. En plural, se escribe en general *ethé* y no *ethoi* porque se trata de una palabra neutra en griego antiguo.

² Existe, en efecto, una explicación sociológica de la noción de ethos; puede tener un sentido aristotélico (*Ética a Nicómaco*, II-1), pero sobre todo de Max Weber quien en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* parte del ethos (sin dar, sin embargo, una definición precisa) como de una interiorización de normas de vida, hacia la articulación entre creencias religiosas y sistema económico en la coyuntura del capitalismo. En la prolongación de esta concepción, citemos, por ejemplo, el libro de Herbert Mac Closky y John Zaller, *The American ethos: public attitudes toward capitalism and democracy*, Cambridge (Mass.), 1984.

³ En lo que concierne a Francia, me parece que es en 1984 que comienza la explotación del ethos en términos pragmáticos o discursivos: O. Ducrot integró el ethos a una conceptualización enunciativa (Ducrot, 1984: 201) y yo mismo propuse una teoría en un marco de análisis del discurso (Maingueneau 1984, 1987). Antes, M. Le Guern (1977) había llamado la atención sobre el valor que tenía esta noción en la retórica del siglo XVII.

El ethos retórico

Al escribir su *Retórica*, Aristóteles intenta presentar una *techné* con miras a examinar no lo que es persuasivo para tal o cual individuo, sino para tal o cual tipo de individuos (1356b, 32-33 (4)). La prueba por el ethos consiste en causar buena impresión, por la manera en la que se construye el discurso, en dar una imagen de sí capaz de convencer al auditorio ganando su confianza. El destinatario debe atribuir ciertas propiedades a la instancia que se establece como la fuente del acontecimiento enunciativo.

La prueba por el ethos moviliza “todo lo que, en la enunciación discursiva, contribuye a emitir una imagen del orador con destino en el auditorio. El tono de voz, la facilidad de palabra, la elección de las palabras y de los argumentos, gestos, mímicas, mirada, postura, adornos, etc., son igualmente signos, elocutorios y oratorios, de la vestimenta y simbólicos, por los cuales el orador da de sí mismo una imagen psicológica y sociológica” (Declercq, 1992; 48). No se trata de una representación estática o bien delimitada, sino sobre todo de una forma dinámica, construida por el destinatario a través del movimiento mismo de la palabra del locutor. El ethos no se instala en el primer plano, sino de manera lateral, implica una experiencia sensible del discurso, moviliza la afectividad del destinatario. Para recordar una fórmula de Gilbert (siglo XVIII), que resume el triángulo de la retórica antigua, “se instruye por los argumentos; se mueve por las pasiones; se insinúa por las costumbres”: los argumentos corresponden al *logos*, las “pasiones” al *pathos*, las “costumbres” al *ethos*. [...] Se comprende que en la tradición retórica el ethos haya sido frecuentemente mirado con sospecha: presentado como tan eficaz, visto a veces como más que el *logos* (los argumentos propiamente dichos), se supone que invierte inevitablemente la jerarquía moral entre lo inteligible y lo sensible. (...)

El ethos propiamente retórico está ligado a la enunciación misma y no a un saber extra-discursivo sobre el locutor. Este es el punto esencial: “se persuade por el carácter cuando el discurso naturalmente muestra al orador como digno de fe [...] Pero es necesario que esa confianza sea el efecto del discurso, no de una prevención sobre el carácter del orador” (1356a)⁴. R. Barthes subraya este punto: “son los rasgos de carácter lo que el orador debe *mostrar* al auditorio (poco importa su sinceridad) para hacer buena impresión [...] El orador enuncia una información y *al mismo tiempo* dice: yo soy esto, yo no soy aquello” (Barthes, 1970: 212). La eficacia del ethos depende del hecho de que envuelve de algún modo la enunciación sin ser explicitado en el enunciado.

[...] El ethos es diferente de los atributos “reales” del locutor; puede ser adjuntado al locutor en tanto que este es la fuente de la enunciación, es desde el exterior que lo caracteriza. El destinatario atribuye a un locutor inscripto en el mundo extra-discursivo rasgos que son en realidad intra-discursivos, pues son asociados a una manera de decir. Más exactamente, no se trata de rasgos estrictamente “intra-discursivos” porque, se ha visto, intervienen también en su elaboración datos exteriores a la palabra propiamente dicha (mímicas, vestimentas...).

En última instancia, la cuestión del ethos está ligada a la construcción de la identidad. Cada turno de habla implica a la vez tomar en cuenta las representaciones que los participantes se hacen el uno del otro; pero también la estrategia de habla de un locutor que orienta el discurso de manera de formarse a través de él una cierta identidad.

⁴ Subrayado nuestro.

Algunas dificultades ligadas a la noción

En sus desarrollos históricos como en las nuevas aplicaciones que son hechas hoy, la noción de *ethos*, todo lo simple que puede parecer en un primer abordaje, instaure múltiples problemas si se la quiere circunscribir con cierta precisión. Señalaremos algunos.

El *ethos* está crucialmente ligado al acto de enunciación, pero no se puede ignorar que el público construye también representaciones del *ethos* del enunciador antes incluso de que hable. Parece necesario, entonces, establecer una distinción entre *ethos discursivo* y *ethos pre-discursivo*. Solo el primero, hemos visto, corresponde a la definición de Aristóteles. Ciertamente, existen tipos de discurso o de circunstancias por las cuales el destinatario no dispone de representaciones previas del *ethos* del locutor: así ocurre cuando se abre una novela. Pasa algo distinto en el dominio político, por ejemplo, donde la mayor parte de los locutores, constantemente presentes en la escena mediática, son asociados a un tipo de *ethos* que cada enunciación puede confirmar o cancelar. De todas maneras, incluso si el destinatario no conoce bien el *ethos* previo del locutor, el solo hecho de que un texto pertenezca a un género del discurso o a un cierto posicionamiento ideológico induce a prejuicios en materia de *ethos*. Se puede, así, poner en duda lo bien fundada de esta distinción entre “prediscursivo” y “discursivo”, argumentando que cada discurso se desarrolla en el tiempo (un hombre que ha hablado al comienzo de una reunión y que retoma la palabra, ha adquirido ya una cierta reputación que la continuación de su propósito puede confirmar o no). De todas maneras, se puede pensar que la distinción prediscursivo / discursivo debe tomar en cuenta la diversidad de los géneros del discurso, que no es pertinente, entonces, sobre la nada.

Otra serie de problemas viene de que en la elaboración del *ethos* intervienen órdenes de hechos muy diversos: los índices sobre los que se apoya el intérprete van de la elección del registro de lengua y de las palabras a la planificación textual, pasando por el ritmo y la facilidad de palabra... El *ethos* se elabora, así, a través de una percepción compleja que moviliza la afectividad del intérprete que obtiene sus informaciones del material lingüístico y del medio ambiente. Es incluso más grave: si se dice que el *ethos* es un efecto del discurso, se debería poder delimitar lo que se releva en el discurso; pero es mucho más evidente en un texto escrito que en una situación de interacción oral. Hay siempre elementos contingentes en un acto de comunicación, de los que es difícil decir si forman parte del discurso o no, pero que influyen en la construcción del *ethos* por el destinatario. Es, en última instancia, una decisión teórica saber si se debe relacionar el *ethos* con el material propiamente verbal, dar el poder a las palabras, o si se debe integrar elementos como el vestuario del locutor, sus gestos, ver el conjunto del cuadro de la comunicación. El problema es mucho más delicado porque el *ethos*, por naturaleza, es un *comportamiento* que, en tanto tal, articula lo verbal y lo no verbal para provocar en el destinatario efectos que no se deben solo a las palabras, al menos no por completo.

Por otro lado, la noción de *ethos* reenvía a cosas muy diferentes según se lo considere desde el punto de vista del locutor o desde el del destinatario: el *ethos* ambicionado no es necesariamente el *ethos* producido. El docente que quiere dar la imagen de serio puede ser percibido como fastidioso, aquel que quiere dar la imagen de individuo abierto y simpático puede ser percibido como reclutador o “demagogo”. Los fracasos en materia de *ethos* son moneda corriente.

[...] De todas maneras, desde su origen la noción de *ethos* no tiene un valor unívoco. El término “*ethos*” en griego tiene un sentido poco específico y se presta a múltiples aplicaciones: en retórica, en moral, en política, en música... Ya en Aristóteles, el *ethos* es objeto de tratamientos diferentes en la *Política* y en la *Retórica*, y hemos visto que en este último libro designa tanto las propiedades adjudicadas al orador en tanto que enuncia, como las disposicio-

nes estables atribuidas a los individuos insertos en las colectividades. A esto se añaden todos los problemas que presenta la interpretación del texto aristotélico y, aún más, los corpora antiguos. [...]

Lo que nos interesa aquí es saber a qué título la categoría atañe a un sector determinado de las ciencias humanas contemporáneas, cuando hacen análisis de discurso. No vivimos en el mismo mundo que el de la retórica antigua y la palabra no está constreñida por los mismos dispositivos; lo que era una disciplina única, la retórica, está hoy disperso en diversas disciplinas teóricas y prácticas que tienen distintos intereses y captan el ethos bajo facetas diversas. No hay modo posible de establecer definitivamente una noción de este tipo, que es mejor aprehender como el nudo generador de una multitud de desarrollos posibles. Por ejemplo, los esfuerzos de M. Dascal por integrar el ethos a una “retórica cognitiva” fundada sobre una pragmática filosófica (Dascal, 1999) o perspectivas de los “cultural studies”, donde el ethos es asociado a cuestiones de diferencia sexual y de etnicidad (Baumlin J. S. Y T. F., 1994). Los corpora juegan también un papel esencial en esta diversificación; aplicado a un texto filosófico del siglo XIX, el ethos no puede establecer los mismos problemas que si se aplica a una interacción conversacional...

No obstante, si nos limitamos a la *Retórica* de Aristóteles, podemos acordar ciertas ideas, sin prejuizar la manera en la que pueden ser aplicadas eventualmente:

- el ethos es una noción discursiva, se construye a través del discurso, no es una “imagen” del locutor exterior a la palabra;
- el ethos está profundamente ligado a un proceso *interactivo* de influencia sobre el otro;
- es una noción *híbrida* (socio-discursiva), un comportamiento socialmente evaluado que no puede ser aprehendido fuera de una situación de comunicación precisa, integrada ella misma en una coyuntura socio-histórica determinada.

Es en este espíritu que presentaré mi concepción personal del ethos, que se inscribe en el marco del análisis del discurso: incluso si su problemática es bien diferente, me parece que no es profundamente infiel a las líneas rectoras de la concepción aristotélica del ethos. Para permanecer en el espíritu de este número de *Pratiques*, pondré el acento sobre lo escrito.

- II -

He sido impulsado a trabajar esta noción de ethos en el marco del análisis del discurso y en corpora relevantes de géneros que se podrían llamar “instituidos”, en oposición a los géneros conversacionales. Entre los géneros “instituidos”, sean monologales o dialogales, los participantes ocupan roles preestablecidos que permanecen estables en el curso del evento comunicativo y siguen rutinas, más o menos precisas, en el desarrollo de la organización textual. En los géneros conversacionales, en oposición, los lugares de los participantes son negociados sin cesar y el desarrollo del texto no obedece a constreñimientos macro-estructurales fuertes.

Mi perspectiva excede por mucho el marco de la argumentación. Más allá de la persuasión por los argumentos, la noción de ethos permite, en efecto, reflexionar sobre el proceso más general de la *adhesión* de los sujetos a cierto posicionamiento. Proceso particularmente evidente cuando se trata de discursos como la publicidad, la filosofía, la política, etc., que –a diferencia de los “funcionales” como los formularios administrativos o los instructivos– deben ganar un público que está en derecho de ignorarlos o de rechazarlos. [...]

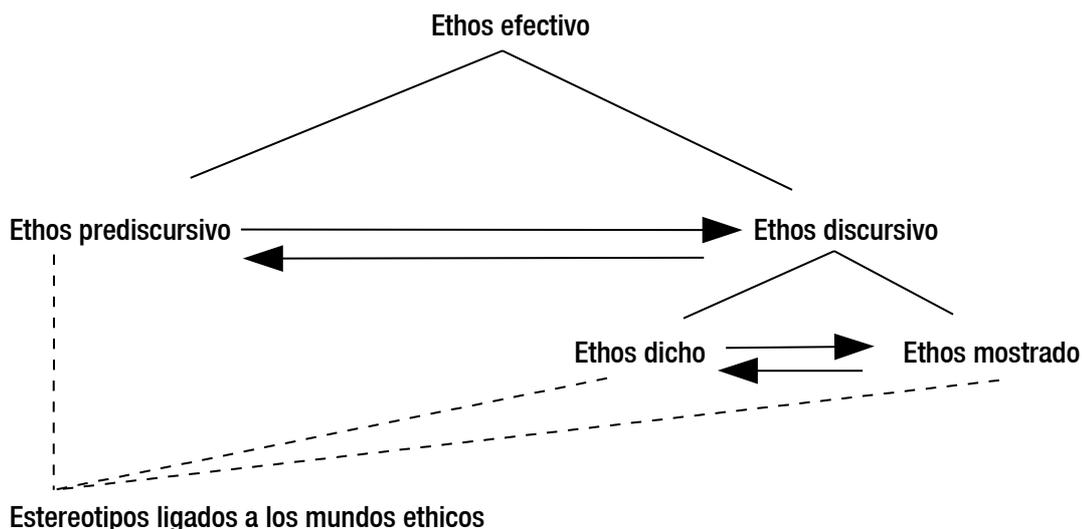
Ethos y escena de enunciación

A través del ethos, el destinatario es convocado, en efecto, a un lugar, inscripto en la escena de enunciación que implica el texto. Esta “escena de enunciación” se analiza en tres escenas, que he propuesto llamar “escena englobante”, “escena genérica” y “escenografía” (Maingueneau 1993). La *escena englobante* da su estatuto pragmático al discurso, lo integra en un tipo: publicitario, administrativo, filosófico... La *escena genérica* es la del contrato ligado a un género o a un sub-género del discurso: el editorial, el sermón, la guía turística, la visita médica... En cuanto a la *escenografía*, no es impuesta por el género, sino construida por el texto mismo: un sermón puede ser enunciado a través de una escenografía profesoral, profética, amistosa, etc. La escenografía es la escena de habla que el discurso presupone para poder ser enunciado y que este debe validar a través de su enunciación misma: todo discurso, por su mismo desarrollo, pretende instituir la situación de enunciación que le resulta pertinente. Entonces, la escenografía no es un marco, un decorado, como si el discurso sobreviviera en el interior de un espacio ya construido e independiente de él, sino es lo que la enunciación ins-taura progresivamente como su propio dispositivo de habla.

Existen géneros del discurso que se mantienen en su escena genérica, es decir que no son susceptibles de permitir escenografías variadas (cf. La guía telefónica, las recetas médicas, etc.). Otros, por el contrario, exigen la elección de una escenografía: es el caso de los géneros literarios, filosóficos, publicitarios (hay publicidades que presentan escenografías de conversación; otras, de discurso científico, etc.)... Entre esos dos extremos se sitúan los géneros que permiten escenografías variadas, pero que muy frecuentemente se mantienen en su escena genérica rutinaria. Es así que existe, por ejemplo, una escena genérica rutinaria de los manuales universitarios. Pero el autor de un manual tiene siempre la posibilidad de enunciar a través de una escenografía que se distancia de esa rutina: por ejemplo, si desarrolla su enseñanza a través de la escenografía de una novela de aventuras.

La escenografía, con el ethos del que participa, implica un proceso circular: desde su emergencia, la palabra es transportada por un cierto ethos el que, de hecho, se valida progresivamente a través de esa enunciación misma. La escenografía es, a la vez, lo que viene en el discurso y lo que engendra el discurso; legitima un enunciado que, volviendo sobre ella, debe legitimarla, debe establecer que esa escena en la que viene la palabra es precisamente *la* escena requerida para enunciar en tal circunstancia. Son los contenidos desarrollados por el discurso los que permiten especificar y validar el ethos y su escenografía, a través de los cuales esos contenidos surgieron. Cuando un hombre de ciencia aparece en televisión, se muestra a través de su enunciación como reflexivo, medido, imparcial, etc., al mismo tiempo en su ethos y en el contenido de sus palabras: al hacerlo, define circularmente lo que es el verdadero hombre de ciencia y se opone al anti-ethos correspondiente.

El ethos de un discurso resulta de una interacción entre diversos factores; ethos pre-discursivo, ethos discursivo (ethos *mostrado*), pero también los fragmentos del texto donde el enunciador evoca su propia enunciación (ethos *dicho*): directamente (“es un amigo el que te habla”), o indirectamente, por ejemplo, por la vía de metáforas o alusiones a otras escenas de habla (así Mitterrand en su “Carta a todos los franceses” de 1988 compara su propia enunciación con la palabra de un padre de familia en la mesa familiar). La distinción entre ethos *dicho* y *mostrado* se inscribe en los extremos de una línea continua pues es imposible definir una frontera neta entre lo “dicho” sugerido y lo “mostrado”. El ethos *efectivo*, el que construye tal o cual destinatario, resulta de la interacción de las diversas instancias cuyos pesos respectivos varían según los géneros del discurso. La doble flecha en el esquema siguiente indica que hay interacción.



Si cada coyuntura histórica se caracteriza por un régimen específico de los *ethé*, la lectura de muchos de los textos que no pertenecen a nuestro aire cultural (en el tiempo como en el espacio) es frecuentemente obstaculizada no por lagunas graves en nuestro saber enciclopédico, sino por lo cerrado de los *ethé* que sostienen tácitamente su enunciación. Cuando vemos las estrofas de la *Chanson* de Roland dispuestas sobre una hoja de papel, es muy difícil restituir el *ethos* que las sostenía; o ¿qué es una epopeya sino un género de performance oral? Sin ir tal lejos, la prosa política del siglo XIX es indisoluble de los *ethé* ligados a prácticas discursivas, a situaciones de comunicación desaparecidas.

Por otro lado, de una coyuntura a la otra no son las mismas zonas de la producción semiótica las que proponen los modelos de maneras de ser y de decir más importantes, los que “dan el tono”. Los estereotipos de comportamiento eran accesibles a las elites de manera privilegiada a través de la lectura de textos literarios, mientras que hoy ese rol lo cumple la publicidad, sobre todo en su forma audiovisual. Esto es categórico para los siglos XVII y XVIII, cuando el discurso literario era inseparable de los valores ligados a ciertos modos de vida. Los innumerables textos que se revelaban principalmente como “galantes”, por ejemplo, no se contentaban con contar ciertas historias o con exponer ciertas ideas, se revelaban así a través de un *ethos* discursivo específico que participaba del mundo *ethico* de la galantería: *ethos* de lo “natural” y de la “jovialidad”.

La especificidad de un *ethos* reenvía en efecto a la figura del “garante” que, a través de su palabra, se da una identidad a la medida del mundo que se considera que él hace surgir. Esta problemática del *ethos* conduce a oponerse a la reducción de la interpretación a una simple decodificación; todo lo concerniente al orden de la experiencia sensible entra en juego en el proceso de la comunicación verbal. Las “ideas” suscitan la adhesión del lector a través de una *manera de decir* que es también una *manera de ser*. Ubicados por la lectura en un *ethos* envolvente e invisible, no solo desciframos los contenidos, participamos del mundo configurado por la enunciación, accedemos a una identidad encarnada de alguna manera. El poder de persuasión de un discurso depende, en parte, del hecho de que conduce al destinatario a identificarse con el movimiento de un cuerpo muy esquemático, investido de valores históricamente especificados.

Conclusión

Desde que hay enunciación, cualquier cosa del orden del ethos se encuentra liberada: a través de su palabra, un locutor activa en el intérprete la construcción de una cierta representación de sí mismo, poniendo así en peligro su maestría sobre su propia palabra; lo hace ensayar el control, más o menos confusamente, del tratamiento interpretativo de los signos que envía. A partir de este hecho indelimitable, muchas explotaciones del ethos son posibles, en función del tipo y del género del discurso concernientes, en función también de la disciplina, de la corriente dentro de esa disciplina en la que se inscribe la investigación. Un análisis del discurso como el que yo practico no puede aprehender el ethos de la misma manera que una teoría de la argumentación o una teoría del discurso de inspiración psico-sociológica. Estos dos parámetros (corpus y disciplina) no son más que parcialmente independientes: se sabe que cada disciplina o cada corriente tiene tendencia a privilegiar tal o cual tipo de datos verbales.

Se podría, evidentemente, renunciar a la categoría de ethos, juzgada como muy inestable, pero es innegable que reenvía por lo menos a un fenómeno único, incluso si no puede ser aprehendido de manera compacta. Como escribe A. Auchlin, que enfoca sobre todo las interacciones conversacionales: “la noción de ethos es una noción cuyo interés es esencialmente práctico, y no un concepto teórico claro [...] En nuestra práctica ordinaria del habla, el ethos responde a cuestiones empíricas efectivas que tienen como particularidad el ser más o menos co-extensivas a nuestro ser mismo, relativas a una zona íntima y poco explorada de nuestra relación con el lenguaje, donde nuestra identificación es tal que se ponen en escena estrategias de protección” (2001: 93). Lo importante, cuando se confronta esta noción, es, entonces, definir por intermedio de qué disciplina la movilizamos, con qué perspectiva, y dentro de qué red conceptual.

Bibliografía

- AMOSY, R. (ed.) (1999): *Images de soi dans le discours - La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- ARISTÓTELES (1967): *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, trad. M. Dufour.
- AUCLIN, A. (2001): “Ethos et expérience du discours: quelques remarques”, en *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelle*, M. Wauthion y A. C. Simon (eds.), Louvain, Peeters, 77-95.
- BARTHES, R. (1970): “L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire”, *Communications* 16, 172-223.
- BAUMLIN, J. S. y T. F. (1994): *Ethos, New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, Dallas, Southern Methodist University Press.
- DASCAL, M. (1999): “L'ethos dans l'argumentation: une approche pragma-rhétorique”, en R. Amossy (ed.), 61-74.
- DECLERCQ, G. (1992): *L'art d'argumenter - Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Editions Universitaires.
- DUCROT, O. (1984): *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- JARRETY, M. (1999): *La morale dans l'écriture - Camus, Char, Cioran*, Paris, PUF.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1994): *Les interactions verbales*, tome 3, Paris, Armand Colin.
- (1996): *La conversation*, Paris, Seuil.
- LE GUERN, M. (1977): “L'ethos dans la rhétorique française de l'âge classique”, en C.R.L.S. (ed.): *Stratégies discursives*, Lyon, P.U.L., 281-287.
- MAINGUENEAU, D. (1984): *Genèses du discours*, Liège, Mardaga.
- (1987): *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette.
- (1993): *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*.
- (1996): “Ethos et argumentation philosophique. Le cas du ‘Discours de la méthode’”, en Cossutta, F. (ed.): *Descartes et l'argumentation philosophique*, Paris, 85-110.
- (1999): “Ethos, scénographie, incorporation”, en R. Amossy (ed.), 75-100.

La escena de enunciación

Dominique Maingueneau

Análisis de textos de comunicación, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.

Las tres escenas

Veamos esta publicidad para adelgazantes.



Porque cada mujer es diferente, WEEK-END creó una cura de adelgazamiento a medida en 1, 3 o 5 días.

¡Qué reunión! Esos desayunos de negocios, todas esas medialunas, esos pancitos, era tan tentador que no pude resistirme... Pero me voy a recuperar. Al mediodía reacciono. Cita de adelgazamiento: solamente WEEK-END y yo. Qué prácticos esos sachets para llevar a todos lados. Sabor vainilla o legumbres, mis faltas rápidamente se subsanan. Las pausas adelgazantes WEEK-END, y sus menús equilibrados, son importantes en el uso del tiempo de una golosa.

El adelgazamiento sólo puede obtenerse en el marco de un régimen donde el aporte total de calorías esté controlado.

Pida el consejo de su farmacéutico.

WEEK-END: LA NUEVA MANERA DE ADELGAZAR

¿Cuál es la escena de enunciación de este texto? A esta pregunta se le pueden dar tres respuestas, según el punto de vista en el que uno se ubique:

- la escena de enunciación es la de una publicidad (tipo de discurso);

- la escena de enunciación es la de una publicidad para productos adelgazantes en una tienda femenina (género discursivo);
- la escena de enunciación es la de una conversación telefónica donde, de su oficina, una mujer en traje sastre con pantalón hace un llamado telefónico.

La lectora de la revista donde figura este texto se encuentra tomada simultáneamente en estas tres escenas. Es interpelada a la vez como *consumidora* (escena publicitaria), como *lectora de revista preocupada por permanecer delgada* (escena del género discursivo) y como *interlocutora y amiga*, de una mujer en el teléfono (escena construida por el texto). Para el primer caso se hablará de **escena englobante**, para el segundo de **escena genérica**, para el tercero de **escenografía**.

La **escena englobante** es la que corresponde al tipo de discurso. Cuando se recibe un folleto en la calle, se debe ser capaz de determinar si tiene que ver con el tipo de discurso religioso, político, publicitario..., en otras palabras, sobre qué escena englobante hay que ubicarse para interpretarlo, de qué manera interpela a su lector, en función de qué finalidad está organizado. Una enunciación política, por ejemplo, implica a un ciudadano dirigiéndose a ciudadanos. Caracterización, ciertamente mínima, pero que nada tiene de intemporal: ella define el estatus de las personas y cierto marco espacio-temporal. En numerosas sociedades del pasado no existía una escena englobante específicamente política. Tampoco se puede hablar de escena administrativa, publicitaria, religiosa, literaria, etc., para cualquier sociedad y cualquier época.

Decir que la escena de enunciación de un enunciado político es la escena englobante política, la de un enunciado filosófico la escena englobante filosófica, etc., es insuficiente: un co-enunciador no se enfrenta con lo político o lo filosófico no especificado, sino con *géneros discursivos* particulares. Cada género discursivo define sus propios roles: en un folleto de campaña electoral va a tratarse de un candidato que se dirige a electores, en un curso se tratará de un profesor que se dirige a alumnos, etcétera.

Estas dos «escenas» definen conjuntamente lo que se podría llamar el **marco escénico** del texto. Él es quien define el espacio estable en cuyo interior el enunciado adquiere sentido, el del tipo y el género discursivo. El lector de la publicidad para los sachets «Week-end» no la lee sino con ese marco presente en la mente.

La escenografía

Un bucle paradójico

No es directamente al marco escénico al que se ve enfrentado el lector, es a una **escenografía**. Los autores de esta publicidad muy bien hubiesen podido alabar su producto a través de una escenografía muy diferente: poesía lírica, una instrucción de uso, una adivinanza, una descripción científica, etc. La escenografía tiene por objeto hacer pasar el marco escénico al segundo plano; la lectora de nuestra publicidad, por ejemplo, se ve tomada así en una suerte de trampa, porque recibe el texto primero como una conversación telefónica, y no como una publicidad de un género determinado.

Todo discurso, por su mismo despliegue, pretende convencer instituyendo la escena de enunciación que lo legitima. La marca que da la palabra a una empleada de oficina en el teléfono impone esta escenografía de alguna manera desde el vamos; por otro lado, es a través de esta misma enunciación como ella puede legitimar esa escenografía que así se impone: si llega a su público, si logra hacer aceptar a las lectoras el lugar que pretende asignarles en esta es-

cenografía. En efecto, en diversos grados, tomar la palabra es asumir un riesgo; la escenografía no es simplemente un marco, un decorado, como si el discurso acaeciera en el interior de un espacio ya construido e independiente de dicho discurso, sino que la enunciación, al desarrollarse, se esfuerza por poner progresivamente en su lugar su propio dispositivo de habla.

La escenografía implica así un proceso *en bucle*. A partir de su emergencia, el habla supone cierta situación de enunciación, la cual, de hecho, se valida progresivamente a través de esta enunciación misma. La escenografía es así *a la vez aquello de donde viene el discurso y aquello que engendra ese discurso*; ella legitima un enunciado que, a cambio, debe legitimarla, debe establecer que esta escenografía de donde viene el habla es precisamente la escenografía requerida para enunciar como corresponde, según el caso, la política, la filosofía, la ciencia, o para promocionar tal mercancía... Cuanto más se avanza en la lectura de la publicidad «Week-End», más debe uno persuadirse que es la llamada telefónica de una amiga lo que constituye la mejor vía de acceso a ese producto. Lo que dice el texto debe permitir validar la escena misma a través de la cual surgen dichos contenidos. Para ello, la escenografía debe estar adaptada al producto: debe existir una conveniencia entre telefonar a una amiga entre dos citas y las características atribuidas a los sachets Week-End.

Una escenografía no se despliega plenamente a menos que pueda dominar su propio desarrollo, mantener una distancia respecto del co-enunciador. En cambio, en un debate, por ejemplo, es muy difícil para los participantes enunciar a través de sus escenografías: ellos no tienen el dominio de la enunciación y deben reaccionar sobre el terreno a situaciones imprevisibles suscitadas por los interlocutores. En situación de interacción viva, con mucha frecuencia es entonces la amenaza sobre las caras (véase cap. 2) y el ethos (véase cap. siguiente) los que pasan al primer plano.

Escenografía y género discursivo

Al tomar un texto publicitario, por ejemplo, hemos escogido un género discursivo que, desde el punto de vista de la escenografía, tiene un estatus privilegiado. El discurso publicitario, en efecto, es de esos tipos de discursos para los cuales no se puede prejuzgar de antemano acerca de la escenografía que será movilizada. En cambio, existen tipos de discursos cuyos géneros implican escenas enunciativas de algún modo establecidas: el correo administrativo o las relaciones de expertos se desarrollan por regla general en escenas muy restrictivas, se adaptan a las rutinas de la escena genérica.

Otros géneros discursivos son más susceptibles de suscitar escenografías que se apartan de un modelo preestablecido. Así, en un género que podría creerse muy coercitivo, la guía turística, la *Guide du routard** tomó la decisión de innovar, poniendo en escena el «estilo hablado» de un enunciador joven que se dirigiría a un co-enunciador joven:

Tate Gallery: Milbank, SW1. M. Pimlico (plano II C3). Abierto de 10 a 17:50 hs en días de semana y de 14 a 17:50 hs. el domingo. Entrada gratuita. Uno de nuestros museos preferidos en Londres, con seguridad. Un verdadero flechazo. A grandes rasgos, el museo puede dividirse en dos grandes secciones: 1/3 concierne a la pintura inglesa de los siglos XVI, XVII y XVIII y 2/3 presentan una amplia variedad de la pintura y la escultura mundial del siglo XX. Obras de arte en desorden. [...]

(*Le Guide du routard*, Gran Bretaña, 1994-1995, Hachette, pág. 107.)

**La Guide du routard* (*Guía del trotamundos*) es una colección de guías turísticas fundada en abril de 1973 por Michel Duval y Philippe Gloaguen. [N. del T.]

Un enunciado como éste satisface las obligaciones que impone el género «guía turística»: define los lugares dignos de interés para un turista, da informaciones prácticas para acceder a ellos... Pero lo hace imponiendo una escenografía que contrasta sobre los otros textos del mismo género. En vez de contentarse con la escena genérica de tipo didáctico que es habitual en estas guías, donde el enunciador borra las marcas de su presencia, la *Guide du routard* desarrolla una escenografía original, otra puesta en escena de su habla («un verdadero flechazo», «a grandes rasgos», «en desorden»...). Esta escenografía no es definida al azar, se la supone adaptada a la figura del «mochilero» y en muchos aspectos se parece a las que privilegia un diario como *Libération*.

Escenografías difusas y especificadas

Con esta publicidad para los productos Week-End nos enfrentamos con una escenografía especificada de manera precisa por el texto: una conversación telefónica con una amiga. Pero no siempre es así; por ejemplo, en esta otra publicidad para los productos Week-End:

Week-End es una nueva comida adelgazante que le permite dosificar sus esfuerzos.
 Según los kilos que tenga que perder y la velocidad a la que quiera perderlos, usted escogerá una cura de uno, tres o cinco días.
 Week-End existe en dos versiones: salada (sabor legumbres) y dulce (sabor vainilla).
 Contiene fibras y todos los nutrientes necesarios para su equilibrio, por eso su médico o su farmacéutico se lo aconsejarán con total tranquilidad.

El enunciador comienza por hacer entrar el producto en una categoría («una nueva comida adelgazante»), luego da su modo de empleo («según los kilos...») y por último su composición («Week-End existe en dos versiones...»). Este esquema evoca a la vez las instrucciones de uso, el artículo de enciclopedia, el curso, etc. Por otra parte, se observará que el texto termina con la evocación del médico y el farmacéutico, figuras por excelencia del *poseedor de saber* en materia de salud. La escenografía de este texto es **difusa**: remite a un conjunto vago de escenografías posibles de orden científico y didáctico y no a un género discursivo específico.

Escenas validadas

La «Carta a todos los franceses»

Estos tres planos de la escena de enunciación se los puede ver en obra en la «Carta» re-dactada por François Mitterrand durante la campaña presidencial de 1988. Para favorecer su reelección se publicó en la prensa y se dirigió por correo a cierta cantidad de electores esta «Carta a todos los franceses».

El sentido de este enunciado político no se reduce solamente a su contenido, es inseparable de su puesta en escena epistolar, subrayada por el hecho de que la fórmula de presentación («Mis queridos compatriotas») así como la firma («François Mitterrand») son manuscritas. La compaginación refuerza ese efecto de correspondencia privada; a la izquierda del texto se deja un margen materializado por un trazo, un poco como en un cuaderno escolar:

Mis queridos compatriotas,

Como comprenderán, con esta carta deseo hablarles de Francia. Debo a su confianza el ejercer desde hace siete años el más alto cargo de la República. Al término de este mandato, no habría concebido el proyecto de volver a presentarme a sus sufragios de no haber tenido la convicción de que todavía teníamos mucho por hacer juntos para garantizar a nuestro país el papel que de él se espera en el mundo y para velar por la unidad de la Nación.

Pero también quiero hablarles de ustedes, de sus preocupaciones, de sus esperanzas y de sus justos intereses.

Escogí este medio, escribirles, para expresarme sobre todos los grandes temas que deben ser tratados y discutidos entre franceses, suerte de reflexión en común, como ocurre de noche, alrededor de la mesa, en familia.

La **escena englobante** es la del discurso político, cuyos participantes están unidos en el espacio-tiempo de una elección.

La **escena genérica** es la de las publicaciones por las cuales un candidato presenta su programa a sus electores.

La **escenografía** es la de la correspondencia privada, que pone en relación a dos individuos que mantienen una relación personal.

Ahora bien, esta escenografía invoca en el tercer párrafo la caución de otra escena de habla: «suerte de reflexión en común, como ocurre de noche, alrededor de la mesa, en familia». Así, no es solamente una carta lo que el elector supuestamente va a leer: debe participar imaginariamente en una reflexión en familia alrededor de la mesa, endosando de manera implícita al presidente el papel del padre y afectando a los electores el de los hijos. Este ejemplo ilustra un procedimiento muy frecuente: una escenografía puede apoyarse en escenas de habla que se llamarán **validadas**, es decir, ya instaladas en la memoria colectiva, ya sea a manera de contraste o de modelo valorizado. La conversación familiar en la comida es el ejemplo de una escena validada valorizada en la cultura francesa. El repertorio de las escenas disponibles varía en función del grupo enfocado por el discurso: una comunidad de convicción fuerte (una secta religiosa, una escuela filosófica...) posee su memoria propia; pero, de manera general, a todo público, así fuera vasto y heterogéneo, es posible asociarle un stock de escenas que se pueden suponer compartidas. Si hablamos de «escena validada» y no de «escenografía validada», es porque la «escena validada» no es un discurso, hablando con propiedad, sino un estereotipo autonomizado, descontextualizado, disponible para reinvestiduras en otros textos. Se fija con facilidad en representaciones arquetípicas popularizadas por los medios. Puede tratarse de acontecimientos históricos (el llamado del 18 de junio)** como de escenas genéricas (la tarjeta postal, la conferencia...).

**El llamado del 18 de junio de 1940 (el llamado del general de Gaulle) es el primer discurso pronunciado por el general de Gaulle en la radio de Londres, en las ondas de la BBC. Este discurso –que fue muy poco escuchado en el momento pero publicado en la prensa francesa al día siguiente– es considerado como el texto fundador de la Resistencia francesa, y sigue siendo su símbolo. [N. del T.]

Las tensiones entre las escenas

Así, el lector de la «Carta a todos los franceses» recibe a la vez una muestra de discurso político (escena englobante), un programa electoral (escena genérica) y una carta personal (escenografía) que se presenta a su vez como una discusión en familia (escena validada), pero las relaciones entre esas diversas escenas pueden resultar potencialmente conflictivas. Así, la escena genérica del programa electoral *a priori* se armoniza mal con una correspondencia privada; en cuanto a la escena validada de la discusión en familia, constituye una *interacción* viviente entre varios locutores, mientras que un programa electoral y una carta suponen enunciaciones *monológicas* (donde no hay más que un solo locutor). Estas tensiones no pueden ser totalmente resueltas, pero el texto se dedica a atenuarlas, a hacerlas olvidar. Es lo que se ve en la última frase, que introduce una escena validada para justificar la conversión de la escena política en escena epistolar:

Escogí este medio, escribirles, para expresarme sobre todos los grandes temas que deben ser tratados y discutidos entre franceses, suerte de reflexión en común, como ocurre de noche, alrededor de la mesa, en familia.

De hecho, esta resolución de la contradicción es meramente verbal. El grupo nominal «reflexión en común» juega a dos puntas: «reflexión» va en el sentido del pensamiento personal, y «en común» en el sentido de la discusión. Pero ¿cómo una carta puede ser una «reflexión en común»? De hecho, es el movimiento del texto, la dinámica de la lectura la que resuelve prácticamente la dificultad. Como vemos, enunciar no es solamente expresar ideas, también es tratar de instalar, de legitimar el marco de su enunciación.

El ethos

Dominique Maingueneau

Análisis de textos de comunicación, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.

Hemos presentado los enunciados como el producto de una enunciación que implica una escena. Pero esto no basta: toda habla viene de un enunciador encarnado; incluso escrito, un texto es sostenido por una voz, la de un sujeto más allá del texto.

Algunos textos publicitarios

«Usted está apurado...»

Consideremos esta publicidad para la compañía aérea Cathay Pacific:

<p>1^{er} Vuelo non stop París Hóng Kong No .diremos nada más, ustedes están apurados.</p> <p>Resumiendo, cada lunes a partir del 18 de septiembre, Cathay Pacific es la única compañía aérea que le ofrece un vuelo a Hong Kong, en tiempo express. Este primer vuelo non stop será seguido por un segundo el 2 de noviembre. En total, 5 vuelos semanales, 3 de los cuales con una escala, lo esperan en la partida de Roissy. Podríamos hablar horas de nuestro servicio extremo oriental. Pero usted es un hombre de negocios y sus asuntos no esperan. Por eso seremos claros: Cathay Pacific hace todo lo posible para que usted llegue en mejor forma. Contáctese con su agencia de viajes o con Cathay Pacific al 42 27 70 05.</p> <p style="text-align: center;">Arrive in better shape CATHAY PACIFIC</p>

Este texto, a través de su misma enunciación, «encarna» las propiedades vinculadas por lo general con el comportamiento de los hombres de negocios: un discurso eficaz, que va a lo esencial, no vacila en escribir cifras, recurre al inglés. El habla viene de alguien que muestra a través de este habla que posee las virtudes del hombre de negocios evocado en el mismo texto, provocando así una adhesión de los lectores que forman parte de este tipo de público. Así, el comienzo del gancho no contiene ningún verbo y ofrece una serie de nombres sin determinantes: «1^{er} Vuelo non stop París Hong Kong»; muestra de manera física su preocupación por ser directo, preocupación explicitada en la siguiente línea, donde el enunciador comenta su propia enunciación con «usted está apurado». Idea retomada desde el principio del texto con «resumiendo», que se prolonga con «Podríamos hablar horas. Pero usted es un hombre de negocios y sus asuntos no esperan». Se produce así a través de la enunciación una confusión entre el enunciado y el mundo representado: la rapidez mencionada está «incor-

porada» al habla del enunciador, quien a través de su manera de decir de algún modo atestigua la validez de lo que dice, le da autoridad al encarnarlo.

«Esos desayunos de negocios...»

Parce que chaque femme est différente, **WEEK-END** a créé une **cure minceur sur mesure** en 1, 3 ou 5 jours.

Quelle réunion ! Ces petits déjeuners d'affaire, tous ces croissants, ces petits pains, c'était si tentant, je n'ai pas pu y résister... Mais je vais me reprendre. A midi, je réagis. Rendez-vous minceur : juste **WEEK-END'** et moi. Pratiques, ces sachets à emporter partout. Goût vanille ou légumes, mes écarts sont vite gommés. Les pauses-minceur **WEEK-END'**, et ses menus équilibrés, ça compte dans l'emploi du temps d'une gourmande.

WEEK-END LA NOUVELLE FAÇON DE MINCIR

Porque cada mujer es diferente, WEEK-END creó una cura de adelgazamiento a medida en 1, 3 o 5 días.

¡Qué reunión! Esos desayunos de negocios, todas esas medialunas, esos pancitos, era tan tentador que no pude resistirme... Pero me voy a recuperar. Al mediodía reacciono.

Cita de adelgazamiento: solamente WEEK-END y yo.

Qué prácticos esos sachets para llevar a todos lados. Sabor vainilla o legumbres, mis faltas rápidamente se subsanan. Las pausas adelgazantes WEEK-END, y sus menús equilibrados, son importantes en el uso del tiempo de una golosa.

El adelgazamiento sólo puede obtenerse en el marco de un régimen donde el aporte total de calorías esté controlado.

Pida el consejo de su farmacéutico.

WEEK-END: LA NUEVA MANERA DE ADELGAZAR

Retomemos ahora nuestra publicidad para Week-End. Su recorte y su tipografía son muy significativos:

Las líneas del texto son de longitudes desiguales. A todas luces, los creadores no tratan de facilitar la lectura ni de producir un efecto armonioso: los grupos sintácticos están rotos («desayunos / de negocios», «pequeños / pancitos», «no / pude», «me voy / a recuperar»...). El texto está escrito no en caracteres de imprenta sino en fuente «Times» de tratamiento de texto; aquí encontramos elementos subrayados y cifras arábigas. Todos estos índices convergen con aquellos que ya observamos a propósito del estilo hablado (véase cap. 6): el texto exhibe una enunciación apurada, conforme a las prácticas de una empresa moderna. Éste es realmente el texto de una anunciadora dinámica que, en equilibrio inestable en el respaldo de su sillón, hace un llamado rápido entre dos citas. El texto es concebido de manera tal que el producto que se va a promover (calificado de «Preparación *instantánea* para comida adelgazante») encuentre su lugar *en un universo donde existen cuerpos enunciantes como el de la joven de la foto*. El discurso apunta aquí a asociar *ese* tipo de enunciación y *ese* producto: la enunciadora cuyo cuerpo puede participar en semejante escenografía encarna a la consumidora ideal de tal producto; recíprocamente, tal producto está destinado a mujeres que pueden entrar imaginariamente en tal escenografía, adherir a esa manera de inscribirse físicamente en la sociedad.

«Lentamente, a su ritmo...»

El texto de la publicidad para el whisky Jack Daniel's (véase cap. 2) dice que el empleado modelo Mc Gee actúa a un ritmo lento, y la misma enunciación encarna esa lentitud: «nunca hacemos nada a los apurones», inclusive esa enunciación publicitaria produce frases de segmentación lentificada («Lentamente; a su ritmo; siempre el mismo»), que expresa sus frases como «pesados toneles». A través de su habla, el enunciador hace sentir el comportamiento atribuido a los miembros de la empresa.

Garante e incorporación

Ethos y tono

Es ese tipo de fenómenos que en la prolongación de la retórica antigua se pueden llamar **ethos**: a través de la enunciación se muestra la personalidad del enunciador. Roland Barthes puso de manifiesto la característica esencial de este ethos: «Son los rasgos de carácter que el orador debe *mostrar* al auditorio (poco importa su sinceridad) para causar buena impresión: es su *aspecto*. [...] El orador enuncia una información y al mismo tiempo dice: yo soy esto, no soy aquello.»¹ La eficacia de ese ethos, por lo tanto, radica en el hecho de que de algún modo envuelve la enunciación sin estar explicitado en el enunciado:

No se trata de las afirmaciones halagüeñas que el orador puede hacer sobre su propia persona en el contenido de su discurso, afirmaciones que por el contrario se exponen a molestar al auditor, sino de la apariencia que le confieren la elocución, la entonación, calurosa o severa, la elección de las palabras, de los argumentos... [...] Es en la medida en que es fuente de la enunciación como se ve revestido de ciertas características que, de rebote, hacen aceptable o repulsiva esa enunciación.²

¹ «L'ancienne rhétorique», *Communications*, n° 16 (1966), pág. 212.

² O. Ducrot, *Le Dire et le Dit*, París, Éditions de Minuit 1984, pág. 201.

Pero este ethos no concierne solamente, como en la retórica antigua, la elocuencia judicial o incluso los enunciados orales: vale para todo discurso, incluso escrito. Aunque lo niegue, un texto escrito, en efecto, posee un *tono* que da autoridad a lo que se dice. Este tono permite que el lector construya una representación del *cuerpo* del enunciador (y no, por supuesto, del cuerpo del autor efectivo). Así, la lectura hace emerger una instancia subjetiva que desempeña el papel de garante de lo que se dice.

Carácter y corporalidad

Esta noción de ethos encubre no sólo la dimensión propiamente vocal sino también el conjunto de las determinaciones físicas y psíquicas relacionadas por las representaciones colectivas con el personaje del enunciador. El garante, cuya figura debe construir el lector a partir de indicios textuales de diversos órdenes, ve así que se le atribuye un **carácter** y una **corporalidad**, cuyo grado de precisión varía según los textos. El «carácter» corresponde a un haz de rasgos psicológicos. En cuanto a la «corporalidad», está asociada a una complejión corporal, pero también a una manera de vestirse y de moverse en el espacio social. En efecto, el ethos implica una disciplina del cuerpo captado a través de un comportamiento global. Carácter y corporalidad del garante, pues, provienen de un conjunto difuso de representaciones sociales valorizadas o desvalorizadas sobre las cuales la enunciación se apoya y que, a cambio, contribuye a reforzar o transformar. Estos estereotipos culturales circulan en los ámbitos más diversos: literatura, fotos, cine, publicidad...

El universo de sentido que entrega el discurso se impone tanto por el ethos como por las ideas que transmite; de hecho, esas ideas se presentan a través de una *manera de decir* que remite a una *manera de ser*, a la participación imaginaria en una vivencia. El texto no está destinado a ser contemplado, es enunciación tendida hacia un co-enunciador que hay que movilizar, hacer adherir físicamente a cierto universo de sentido. El poder de persuasión de un discurso radica en parte en el hecho de que lleva al lector a identificarse con la puesta en movimiento de un cuerpo investido de valores socialmente especificados. La calidad del ethos, en efecto, remite a la figura de ese «garante» que, a través de su habla, se da una identidad a la medida del mundo que supuestamente hace surgir en su enunciado. Paradoja constitutiva: es a través de su propio enunciado como el garante debe legitimar su manera de decir. Esta asunción del ethos permite volver a tomar distancia respecto de una concepción del discurso según la cual los «contenidos» de los enunciados serían independientes de la escena de enunciación que los asume. De hecho, *no es posible disociar la organización de los contenidos y la legitimación de la escena de habla.*

La incorporación

Hablamos de incorporación para designar la acción del ethos sobre el co-enunciador. Al jugar con la etimología, en efecto, se puede hacer jugar esa «incorporación» en tres registros indisociables:

- la enunciación lleva al co-enunciador a conferir un ethos a un garante, le *da cuerpo*;
- el co-enunciador *incorpora*, asimila así un conjunto de esquemas que definen para un sujeto, a través de una manera de sostener su cuerpo, de habitarlo, una manera específica de inscribirse en el mundo;

– estas dos primeras incorporaciones permiten la constitución de un *cuerpo*, de la comunidad imaginaria de aquellos que comunican en la adhesión a un mismo discurso.

Así, la escenografía de la publicidad para Week-End evocada más arriba aparece inseparable del ethos de esa garante apurada y relajada con traje sastre pantalón con la que pueden identificarse las lectoras. A través de esta identificación ellas experimentan la sensación de «ser indisociable» de otras, participar en la comunidad imaginaria de las mujeres delgadas, encantadoras y eficientes. Para ejercer un poder de captación, el ethos debe estar en fase con la coyuntura ideológica: es muy necesario que las mujeres dinámicas sean un estereotipo que se sustente para que el proceso de «incorporación» permita una identificación de las lectoras con ese tipo de garante. Las lectoras de esos diarios extraen de allí y de otras partes las representaciones a las cuales se esfuerzan por adaptarse para ser valorizadas. Por lo tanto, nos encontramos aquí ante un texto particularmente significativo, puesto que el contenido de la publicidad remite precisamente a un *producto que supuestamente ayuda a las consumidoras a moldearse el cuerpo que corresponde al ethos de la garante de esta publicidad*.

Ethos y escena genérica

Los dos ejemplos de ethos que evocamos más arriba (Cathay Pacific y Week-End) están tomados del discurso publicitario. Esto no tiene nada de sorprendente. En general, la publicidad busca persuadir asociando el producto que vende a un cuerpo en movimiento, a un estilo de vida, una manera de habitar el mundo; como la literatura, la publicidad busca así «encarnar» lo que evoca a través de su misma enunciación, hacerlo sensible.

Dos ethos para una escena genérica

Si el ethos es particularmente claro en las publicidades, no deja de concernir al conjunto de los enunciados escritos.

Comparemos estas dos reseñas de films difundidos por televisión:

(1) DERSU UZALA 20:40 hs. Arte. En 1902, un explorador ruso, que se dedica a realizar relevamientos topográficos en la región siberiana de Usuri, conoce a un guía asiático, notable cazador, con quien va a recorrer varias veces la taiga. Realizada por Akira Kurosawa en 1975, una historia verdadera, rodada en Rusia, un relato de aventuras que se eleva hasta un himno a la naturaleza y a los valores humanistas. En versión original subtitulada.

(*Le Monde*, 21 de septiembre de 2006, pág. 35.)

(2) LOULOU GRAFFITI. *Film francés de Christian Lejalé. Comedia.* Esta noche es martes. Mañana no hay escuela y los chicos reclaman su dosis de tele nocturna, y después se van a ir a acostar, prometido. Y entonces, cruel dilema en vista, será *Loulou Graffiti* o *Allô maman, c'est encore moi*. Frente al insoportable bebé que narra su vida en el vientre de su madre (*Allô maman*), Loulou Graffiti tiene buen agarre. El primer largometraje de Christian Lejalé narra las aventuras delirantes de Loulou, pícaro de la calle (Jean Vancoillie, un poco exasperante), y de la pareja de padres a los que trata de adaptarse: Juliette (Anémone), inventora, y Pique-la-Lune (Jean Reno), ladrón bastante simpaticón. A imagen de su título, el film es un poco desordenado y hace juegos malabares entre las travesuras simplonas del

trío infernal y los momentos calmos donde se transparenta la ternura de esos colgados de corazón de oro. Dicho lo cual, en el actual universo estandarizado de las ficciones televisivas, el film tiene más bien un porte respetable. (*Libération*, 25 de octubre de 1994.)

El texto (1) se contenta con cumplir su contrato genérico adoptando el ethos distanciado que supuestamente conviene al que expone y evalúa serenamente un film, sigue la rutina enunciativa asociada a la escena genérica. El texto (2), en cambio, se aleja del ethos habitualmente asociado a este género discursivo. El contrato genérico es escrupulosamente respetado: primero un resumen del film, luego una evaluación; pero el plan es trastornado por una larga introducción («Esta noche... buen agarre») esencialmente destinada a poner de manifiesto el ethos del garante. De hecho, no se trata tanto de un ethos estable (popular, joven, etc.) como de una mezcla de registros. En efecto, hay mezcla de palabras y giros que dependen de un registro elevado o especializado («cruel dilema», «el primer largometraje», «pícaro», «los momentos calmos donde se transparenta la ternura») y de un registro oral familiar, hasta infantil («chico», «bastante simpaticón», «simplón», «tiene buen agarre»...). Más allá de las palabras, la enunciación adopta el ritmo cortado y las construcciones de lo oral. La frase inicial del texto es significativa: en «Mañana no hay escuela y los chicos reclaman su dosis de tele nocturna, y después *se van a ir a acostar, prometido*»: se pasa sin transición de una enunciación asumida por el enunciador que describe a los niños en tercera persona a un fragmento que supuestamente restituye la voz y el punto de vista de los niños que se niegan a ir a la cama (véase cap. 15).

El garante que surge de tal enunciación es el de un individuo relajado, móvil, sin tabúes, que sabe circular entre los registros más diversos. La inestabilidad de este ethos define con claridad el posicionamiento sutil de un diario como *Libération* en el campo de la prensa cotidiana: un compromiso entre el respeto de los contratos genéricos (prenda de seriedad) y la puesta en escena de registros verbales marginales. Posicionamiento en cierto modo irónico donde se muestra al mismo tiempo que uno forma y no forma parte, que se conocen los códigos dominantes y que se pacta con los usos «distintos» sin congelarse en uno de los polos. Movilidad que facilita la incorporación de un público heterogéneo.

Cuerpo «dicho» y cuerpo «mostrado»

En la sección «Vida privada», la revista femenina *Marie France* consagró un artículo a los «progresos» que las mujeres pueden realizar en su sexualidad. El texto no se contenta con entregar ese mensaje, resumido en el título «Sexo: siempre se pueden hacer progresos», lo transmite a través de un ethos muy característico:

[...] Pigmalión-Papá Noel, que desembarca justo en el momento oportuno, dispuesto a desatar todos los bloqueos, los miedos y las rigideces para revelarnos a nosotras mismas y cambiar nuestros juguetes morosos en un poco de fuegos de artificio, no pasa todos los días por nuestras chimeneas... ¿Los cassettes? ¿Los libros? ¿Las revistas? ¿Las reuniones tántricas? Existe todo un aparataje pedagógico sobre la cuestión, capaz de despabilar a una joven Inés en algunas lecciones. Pero el ambiente Assimil no es el mejor adaptado para el tema.³

(*Marie France*, enero de 1996, pág. 48.)

³ El método Assimil es un famoso curso de idiomas de origen francés. [N. del T.]

Este artículo, que trata de los «bloqueos», de las «rigideces» del cuerpo, es precisamente enunciado a través de un ethos de mujer liberada que juega con las referencias culturales (la mitología griega, el Papá Noel, *La escuela de las mujeres* de Molière), que también se burla de las rigideces de la lengua (mezcla de registros, metáforas lúdicas...). La mujer que debe «hacer progresos» es representada a través de un garante que encarna la ausencia de rigidez; *la mujer que se libera sexualmente es la que podría sostener este discurso*.

Hasta aquí hemos visto ejemplos de ethos relativamente homogéneos. Pero también se encuentran fenómenos de ethos híbridos, es decir, que mezclan varios ethos en una misma enunciación. Es lo que ocurre por ejemplo en este elegante folleto destinado a promover un festival, organizado en Picardía por la asociación «Cultura en la granja».⁴ El siguiente texto está colocado al lado de una foto de vacas en los prados:

El festival es un momento, una emoción, una sola mirada absorbida por la escena, una concentración de tiempo en un espacio reducido. Y también está el alrededor, el antes, el al lado. En Beauquesne el espectáculo tiene lugar en el corral de una granja. Entonces alrededor, por fuerza, están las granjas y el pasturaje. En las granjas se ven exposiciones: fotos del festival, imágenes de gente, imágenes de momentos. En el pasturaje se bebe entre amigos, se cena antes del espectáculo, y se sigue después para no tener que dejarse en seguida. Se habla de los espectáculos vistos o por ver. Se evocan recuerdos narrados todos los años. En ocasiones se canta, hasta se toca música. En fin, se sigue viviendo.

Un ethos semejante mezcla ostensiblemente rasgos de ethos de mediador cultural y de ethos rural convencional. En efecto, se trata de estereotipos lingüísticos, de la representación que comúnmente uno se hace del habla campesina, y no de rasgos de un dialecto picardo. Algunos fragmentos parecen salir rectamente de un prospecto de casa de la cultura: «El festival es un momento, una emoción, una sola mirada absorbida por la escena, una concentración de tiempo en un espacio reducido», «fotos del festival, imágenes de gente, imágenes de momentos»; otros se muestran evidentemente como parte de una oralidad más o menos torpe o de un léxico campesino arcaizante («el pasturaje», «se sigue después»⁵). Más allá de los giros y del léxico, en el universo así creado, que tiene que ver a la vez con la meditación de intelectual y la tranquilidad campesina, es el ritmo lento, las frases yuxtapuestas las que incorporan al lector a un universo apacible, inmemorial.

Este fenómeno de ethos híbrido no corresponde directamente a una realidad social: no se ve muy bien quién podría expresarse así espontáneamente, combinando rasgos del habla campesina y de la cultura refinada. Pero este ethos artificial no es sin embargo arbitrario: se supone que da consistencia al concepto sobre el cual descansa este festival, que apunta a mezclar cultura rural tradicional y cultura ciudadana, a llegar a dos públicos. A través del proceso de incorporación, este ethos que podría llamarse «rurbano» permite dar una consistencia imaginaria a esa combinación improbable de distinción ciudadana y de retorno a un mundo rural supuestamente auténtico. Se trata, mediante el lenguaje, de superar la oposición ciudad/campo en una nueva unidad, como lo hace en otro nivel la palabra compuesta «rurbano» («rural» + «urbano») que designa a los ciudadanos, cada vez más numerosos, que pueblan el campo sin vivir en el universo rural tradicional.

⁴ Se trata del festival «Los cómicos agrícolas», que se desarrolló en julio de 1999 en Beauquesne (Picardía).

⁵ *On soupe* en el original. En francés, *souper* es un término característico del habla campesina, que remite o la comida de la noche, pero también se usa para referirse a una colación posterior a algún espectáculo. [N. del T.]

El pathos o el rol de las emociones en la argumentación

Ruth Amossy

L'argumentation dans le discours, cap. 6, París, Nathan, 2000.

(Traducción de Andrea Cohen para la cátedra Lingüística Interdisciplinaria de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.)

La retórica aristotélica dedica un libro entero a la cuestión del *pathos*, el cual trata acerca de los medios para “predisponer al juez (o a cualquier público)” (Aristóteles 1991: 181). Si el *logos* concierne a las estrategias discursivas en cuanto tales, y el *ethos* a la imagen del locutor, el *pathos* se relaciona directamente con el auditorio. Examinar los pormenores significa para Aristóteles analizar lo que puede conmover, conocer la naturaleza de las emociones y lo que las suscita, preguntarse a qué sentimientos el alocutario accede particularmente de acuerdo a su status, su edad...

Este saber es necesario para el orador que desea emplear la cólera, la indignación, la piedad, como medio oratorio (*Ibid.*:183). El término “*pathè*” en plural designa también las emociones a las que un orador “tiene interés de conocer para actuar eficazmente en las almas” y ellas son “la cólera y la calma, la amistad y el odio, el temor y la confianza, la vergüenza y la impudencia, la bondad, la piedad y la indignación, la envidia, la emulación y el desprecio” (Patillon 1990:69) Sabemos que la retórica aristotélica dedica al tema un libro entero, el Libro II, que examina los diferentes tipos de pasiones bajo tres aspectos principales: en qué estado del alma se los experimenta, hacia qué clases de personas, y por qué motivos. No se trata aquí de una pura empresa taxonómica, ni de un estudio de la *psychè* que sería en sí misma su propio fin. El libro sobre el *pathos* no es tampoco, aunque se aproxima bastante en ciertos aspectos, una semiótica de las pasiones antes de tiempo. Si el conocimiento de las pasiones humanas se presenta en la *Retórica* como indispensable, es porque permite actuar por la palabra: contribuye poderosamente para alcanzar la convicción.

Actuar en los hombres emocionándolos, transportándolos a la cólera o haciéndolos accesibles a la piedad, o simplemente despertando en ellos el miedo, ¿no es sin embargo contravenir a las exigencias de la racionalidad? ¿La argumentación concerniente a las decisiones importantes no debería arrastrar la adhesión de las almas sin tener que perturbar los corazones? Esta no es la posición de Aristóteles, quien se niega a separar el *pathos* del *logos*. No es sólo en el epidíctico donde la apelación a los sentimientos está bien visto. En el género judicial como en el género deliberativo, importa saber en qué disposiciones afectivas se encuentran los auditores a quienes uno se dirige y, además, saber conducirlos a las disposiciones convenientes puesto que la pasión “es lo que, al modificarnos, produce diferencias en nuestros juicios” (Aristóteles 1991:182), y puede pesar en las decisiones del juez en un proceso como en las del ciudadano en la gestión de la *polis*.

Al darle un lugar importante al *pathos*, el análisis argumentativo permanece fiel al proyecto retórico inicial. Sin embargo, debe resolver los problemas que plantea la alianza de la razón y de la pasión tales como trataron las retóricas y teorías de la argumentación, de la edad clásica a nuestros días.

1. La razón y las pasiones

1.1. Convicción y persuasión: una dicotomía persistente

“El catequismo retórico -resume C. Plantin- nos enseña que la persuasión completa se obtiene por la conjunción de tres ‘operaciones discursivas’: el discurso debe enseñar, deleitar, conmover (*docere, delectare, movere*): puesto que la vía intelectual no alcanza para desencadenar la acción. (Plantin 1996: 4). En otros términos, imponerse a la razón no significa estremecer la voluntad que autoriza la acción. Esta división dio origen al par “convencer- persuadir”; el primero se dirige a las facultades intelectuales, el segundo al corazón. Frente a una perspectiva integradora que insiste en el lazo orgánico entre convicción y persuasión, *logos* y *pathos*, encontramos posturas que las disocian radicalmente insistiendo en su autonomía respectiva, incluso en su antinomia. Unas veces es la convicción racional la que recibe todos los honores; otras, por el contrario, es el arte de conmover y de movilizar emocionando lo que resulta elogiado. La cuestión de las pasiones y de su movilización en la obra de persuasión muestra hasta qué punto la retórica depende de una visión antropológica. Está intrínsecamente vinculada con una concepción cambiante de la racionalidad humana y del estatuto de los afectos en el sujeto pensante. *L’Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne* (Fumaroli, 1999) y el libro reciente de G. Mathieu-Castellani (2000) sobre la *Rhétorique des passions* permiten captar las modificaciones que sufrió la importancia acordada al sentimiento en función del espacio cultural e ideológico donde se muestra la reflexión sobre el arte de la palabra eficaz.

Bastará mencionar algunos casos ejemplares de entre quienes sostuvieron las razones del corazón, entre ellos uno de los preceptos muy conocidos de Pascal:

Sea lo que sea lo que se quiera persuadir, es necesario tener en cuenta a la persona en quien se está interesado, de la cual hay que conocer la mente y el corazón, con qué principios concuerda, qué cosas le gustan [...] De modo que el arte de persuadir consista tanto en el de agradar como en el de convencer, dado que los hombres se gobiernan más por capricho que por razón. (Pascal 1914: 356)

Para Pascal, dirigirse al entendimiento es insuficiente si uno no se preocupa del encanto que influye directamente en las conductas. Incluso Lamy no concibe la persuasión sino en el movimiento que tiene en cuenta los intereses de los auditores, los cuales pueden ser contrarios a la tesis que se intenta hacerles admitir. “La elocuencia no sería entonces la dueña de los corazones, y hubiera encontrado una fuerte resistencia en ello, si los hubiera atacado sólo con las armas de la verdad. Las pasiones son los resortes del alma, son las que la hacen actuar” (Lamy 1998: 229; 1ª ed. 1675). Frente a estas posturas que forman parte de la naturaleza humana, señalemos la de Gibert que se pronuncia en contra de la convicción, y en favor de la persuasión fundada en la apelación al sentimiento que se basa en la verdadera elocuencia:

La [primera] es la sujeción del intelecto a una verdad, sobre el claro conocimiento de la relación que esta tiene con las razones que la prueban. La segunda es la sujeción eficaz de la voluntad con el amor, o con el odio de una acción; de manera tal que el intelecto ya está sujeto a una verdad por las razones más claras, sin que haya todavía una verdadera Persuasión. Hay una, cuando el corazón resulta vencido. (Gibert 1730: 251 citado en Fumaroli 1999:886)

De esto se deduce que “lo que no conmueve es lo contrario de la persuasión”. (*Ibid.*) En el mismo orden de ideas, C. Perelman menciona a Rousseau quien en el *Emilio* observa que de nada sirve convencer a un niño “si no se sabe persuadirlo”. La consideración de las pasiones que movilizan al ser humano da origen a una visión de la retórica como arte de conmover los corazones. Se describe la capacidad de emocionar como un don de elocuencia que marca la superioridad del verdadero orador. Ya encontramos esta concepción en Quintiliano:

Pero saber entusiasmar y cautivar a los jueces, predisponer sus mentes como queramos, inflamarlos de cólera o enternecerlos hasta las lágrimas, es realmente raro. Sin embargo, es por esto que el orador logra dominar, y es lo que asegura a la elocuencia el imperio que tiene sobre los corazones. (Citado en Molinié 1992: 251)

En la edad clásica, la elocuencia se opone a menudo a la retórica, considerada como forzada y artificial mientras que la elocuencia sería una palabra proveniente de las profundidades que estremece al ser humano hasta lo más profundo de sí mismo para hacerle tomar una verdad interior o para conducirlo al bien.¹

Encontramos así actitudes muy diversas en todo lo que concierne a la función de las emociones en el arte de la oratoria. Para unos, son la palanca de la verdadera elocuencia. Para otros, aparecen como un medio inevitable aunque lamentable para lograr resultados concretos: el hombre se dirige según sus pasiones y sus intereses más que según su razón. Finalmente, para los demás constituyen un medio seguro para manipular al auditorio, cuyo dominio resulta esencial asegurarse.

El peligro del poder que puede tomarse sobre sus auditores dirigiéndose a sus pasiones es objeto de reflexiones desde la Antigüedad. Así, Aristóteles consideraba que no hay que “pervertir” al juez despertando en él sentimientos que podrían interferir con una evaluación objetiva de las cosas. Cicerón, por el contrario, hace decir a Antonio que el orador debe “ganarse el favor del que lo escucha, sobre todo excitar en él tales emociones que en lugar de seguir al juicio y a la razón, ceda al arrastre de la pasión y a la perturbación de su alma” (Cicerón II 1966 : 178). Vemos porqué la noción de persuasión que se dirige a los corazones pudo transformarse en objeto de litigio. Plantea cuestiones que en la actualidad continúan siendo vigentes. ¿Es necesario ver en la emoción la prueba de una elocuencia del corazón superior a cualquier técnica de la palabra, y apta para hacer tomar una verdad interior? ¿O por el contrario el orador, intentando emocionar, manipula a su auditorio en la medida en la que ejerce una influencia que no surge de la razón?

1.2. Las teorías de la argumentación contra las pasiones

La lógica informal y la mayoría de las teorías de la argumentación se pronunciaron en contra de la injerencia de las emociones en el razonamiento lógico y en la interacción argumentativa. El intento de llevar al auditorio a una posición determinada es concebida en efecto como una obra que se efectúa por vías racionales, que excluyen todo tipo de recurso al sentimiento, que es considerado como irracional. Van Eemeren y sus colaboradores son muy claros en este punto:

La argumentación es una actividad de la *razón*, lo que indica que el argumentador se ha tomado la molestia de reflexionar acerca del tema. Proponer un argumento

¹ Se consultará al respecto los actos del coloquio de Cerisy acerca de *Éloquence et vérité intérieure*, C. Dornier y J. Siess, ediciones (París, Champion)

significa que el argumentador trata de mostrar que es posible dar cuenta racionalmente de su posición en la materia. Esto no significa que las emociones no puedan representar un papel cuando se adopta una posición, sino que esos motivos internos, que fueron asimilados por el discurso, no son directamente pertinentes como tales. Cuando la gente propone argumentos en una argumentación, sitúa sus consideraciones en el reino de la razón. (Van Eemeren *et al.* 1996: 2.)

Los paladines de la pragma-dialéctica se alían aquí en las posiciones de la lógica informal, que ve en las pasiones una fuente de error y las hostigan en el estudio de las falacias. (II,4,2). En efecto, es interesante comprobar que una parte de las falacias, entre ellas las de *ad populum*, *ad misericordiam*, *ad hominem*, *ad baculum*... derivan de la apelación a las emociones. Adulan el amor propio, despiertan la piedad o el temor, suscitan pasiones, apartan así al intelecto de las vías racionales que solas pueden guiarlo en la evaluación de un argumento. Lógica y pasión parecen desde luego excluirse mutuamente. Así, Copi y Burgess Jackson enumeran en su lista de falacias “la apelación a las emociones”. Al negarse a tomar partido en la querrela que opone a los filósofos por encima de la supremacía de la razón, observan que “las emociones y las pasiones, por su naturaleza misma, pueden cobrar una dimensión tal que dominan completamente las capacidades racionales” (Copi 1986: 116). Pueden enceguecer ante los hechos, inducir a la exageración y poner trabas a los procesos de pensamiento común. Así, la apelación a la emoción se vuelve falaz no simplemente cuando se recurre al sentimiento, sino cuando lo moviliza al punto de poner trabas a la capacidad de razonar. A pesar de las precauciones oratorias de las cuales los autores se rodean, se desprende claramente que una división queda establecida entre razón y pasión, en la cual esta se encuentra depreciada y, en muchos casos, descalificada.

Estas posiciones fueron atenuadas en los trabajos de Douglas Walton quien, en una obra importante intitulada *The Place of Emotion in Argument* con fecha en 1992, mostró la legitimidad de las emociones en el proceso argumentativo. Insiste en el hecho de que “las apelaciones a la emoción tienen un lugar legítimo, incluso importante en el diálogo persuasivo”. Sin embargo, considera que hay que “tratarlas con prudencia porque también pueden ser utilizadas falazmente” (Walton 1992:1) Por eso, procede a un examen de las condiciones de validez de los argumentos que apelan al sentimiento como la apelación a la piedad o al argumento *ad hominem*. Cuando se considera el argumento *ad populum* —constata Walton— se tiende a ver en ello una apelación a la multitud donde la pasión retórica intenta movilizar al pueblo con el propósito de una acción llevada por el entusiasmo, incluso con miras a una explosión de violencia. Sin embargo, antes de sostener un juicio semejante, es importante considerar el objetivo del orador en el marco de la situación de discurso que le pertenece, o el género que ha seleccionado. Un discurso epidíctico, por ejemplo, cuyo objetivo es reafirmar la identidad del grupo y fortalecerlo en torno a valores morales, puede apelar al sentimiento sin que por ello sea falaz. (Walton 2000:303) Asimismo Philippe Breton en su obra acerca de *La Parole manipulée* observa que “la apelación a los valores, que es uno de los resortes de la argumentación democrática, moviliza los afectos profundamente” (2000: 78) sin que por eso represente una manipulación reprensible. Eso no impide que si las teorías de la argumentación otorgan a partir de ahora un lugar cada vez más amplio a la emoción, estas no consientan en tolerarla sino bajo ciertas condiciones, manteniendo al respecto una desconfianza secular.

Es interesante observar que la afirmación de una supremacía de la razón como de la pasión supone desde el comienzo la posibilidad de distinguirlas claramente, e incluso cuando se recuerda su solidaridad. “Los criterios por los cuales se cree que es posible separar convicción y persuasión se basan en una decisión que pretende aislar un conjunto —conjunto de

procedimientos, conjunto de facultades—, algunos elementos que consideramos racionales”, observa Perelman en su *Tratado* (1970 : 36) . Rechaza la oposición entre la acción sobre el entendimiento —presentada como impersonal y atemporal—, y la acción sobre la voluntad, presentada como totalmente irracional. En efecto, considera que toda acción fundada en la elección tiene necesariamente bases racionales, y que negarlo sería “volver absurdo el ejercicio de la libertad humana” (*Ibid.*: 62). Sin embargo, se observa que en su rechazo por aislar lo racional oponiéndolo a lo pasional como palanca de acción, Perelman no apunta en absoluto a reintegrar el juego de las emociones en el ejercicio argumentativo. Por el contrario, subraya el vínculo esencial que une la voluntad con la razón más que con el afecto para mostrar que la razón es también susceptible de movilizar a los hombres. Se comprende en esta perspectiva que Chaim Perelman no haya retomado por su cuenta el *pathos* aristotélico, considerando por otra parte que el libro II de la *Retórica* marcaba su existencia por el hecho de que la psicología como disciplina aparte no existía en la Antigüedad.

En el campo de la retórica, los trabajos de Michel Meyer —que contribuyen a difundir el pensamiento de Chaim Perelman— mostraron la importancia capital de las pasiones, y han vuelto a evaluar radicalmente su papel en la argumentación. Estas aclaraciones aparecen en la edición que Meyer ha dado de la retórica aristotélica (*Livre de poche*, 1991) y en una edición separada intitulada *Rhétorique des passions* (1989), ampliamente comentada. La puesta en evidencia del lugar de las emociones en la argumentación —y no solamente en una retórica concebida como elocuencia, o en una desmistificación de las manipulaciones retóricas— se prosigue actualmente, en particular en la semioestilística de Georges Molinié (cuyo *Dictionnaire de Rhétorique* insiste en la centralidad de las pasiones 1992 : 250- 266) y en los trabajos de Christian Plantin y de Patrick Charaudeau, bajo la impulsión de los desarrollos recientes de las ciencias del lenguaje.

1.3. La imbricación de lo emocional y de lo racional en la argumentación

Las posiciones adoptadas por los analistas del discurso consisten en describir y explicar el funcionamiento de los elementos emocionales en el discurso de carácter persuasivo sin pretender que se ofrezcan criterios de evaluación. Al rechazar una teoría de la emoción como perturbación y desorden, el análisis de la argumentación en el discurso parte del principio de que una relación estrecha —por otra parte testificada en otras ciencias humanas, en particular la sociología y la filosofía contemporáneas— vincula la emoción con la racionalidad. Las emociones —resume P.Charaudeau apoyándose en estos conocimientos— se manifiestan en un sujeto humano con respecto a algo, o más exactamente por la representación que éste tiene de lo que quiere o desea combatir (Charaudeau 2000 : 130). Están íntimamente relacionadas con lo que él llama un saber de creencia, “saber polarizado en torno a valores socialmente constituidos” (*Ibid.*: 131) correspondiente de hecho a la *doxa* de la retórica. En otras palabras, las emociones son inseparables de una interpretación que se apoya en los valores, o más precisamente en un juicio de orden moral.

Encontramos la idea propuesta por Hermann Parret según la cual “las emociones son juicios”, a menos que se adopte una “concepción *evaluadora* y no *cognitiva* del juicio” (1986: 142). Las emociones presuponen una evaluación de su objeto, es decir creencias concernientes a las propiedades de ese objeto. Es lo que Raymond Boudon estudia con el nombre de “sentimientos morales”, es decir sentimientos basados en una certeza moral. El estudio de Boudon —que apunta a mostrar que los sentimientos morales en general, y el sentimiento de justicia en particular, están basados en razones—, resulta particularmente interesante en este contexto. Se opone al punto de vista de Pareto, quien hace emanar las razones de fuerzas puramente afectivas, “la lógica de los sentimientos morales” propone que “al fundamen-

to de cualquier sentimiento de justicia, sobre todo cuando es intensamente experimentado, se puede siempre, en principio al menos, distinguir un sistema de razones sólidas” (Boudon 1994 :30). Se trata de sentimientos “en la medida en que son fácilmente asociados a reacciones afectivas, eventualmente violentas” (*Ibid.*: 32). Sin embargo, se basan en razones, y es la solidez de estas lo que da al sentimiento de injusticia su “carácter transsubjetivo y hace posible el consenso” (*Ibid.*: 47). En otras palabras, la indignación que se experimenta, por ejemplo, al ver inocentes perseguidos, puede defenderse con argumentos aceptables, que las personas presas de la indignación sean o no conscientes de las razones en las que basan sus juicios axiológicos (*Ibid.*:50). Estas razones deben poder ser comprendidas y admitidas por observadores imparciales. Para Boudon como para Charaudeau, la reintegración de la racionalidad en el centro de los sentimientos morales toma en cuenta el sistema en el seno del cual las razones alegadas son racionales y transmisibles objetivamente. Por ejemplo, cuando aborda el sentimiento de justicia social, observa que una teoría igualitaria de la justicia sería indefinible en un sistema individualista. (Boudon 1994: 45).

En esta perspectiva, el análisis del discurso tiene en cuenta el elemento emocional tal cual se inscribe en el discurso en estrecha relación con la *doxa* del auditorio y los procesos racionales que apuntan a llevarse la adhesión. Se dedica a detectar un efecto “pathémico” (que provoca una emoción) en la situación de comunicación particular de la cual emerge. (Charaudeau 2000: 138).

2. La emoción en la interacción argumentativa

2.1. La construcción de las emociones en el discurso

Si uno se pregunta en qué nivel el *pathos* se inscribe en la palabra argumentativa, primero es necesario distinguir los diferentes niveles discursivos, en los cuales la emoción puede salir a la luz. El *pathos* —no lo olvidemos— es el efecto emocional producido en el alocutario. Para Aristóteles, se trata ante todo de la disposición a la cual es necesario llevar al auditorio para que se realice un objetivo de persuasión. El sentimiento suscitado en el auditorio no debe confundirse con el que siente o expresa el sujeto hablante. Tampoco hay que confundir con el que designa un enunciado que asigna un sentimiento a un sujeto humano “No puedo evitar expresar mi indignación”, o “Exclamó con indignación...” debe diferenciarse de “Esos pobres niños se encontraban en un estado de miseria espantoso”, que no expresa la indignación, sino que apunta a suscitarla en el auditorio.

Pero, ¿cómo se provoca un sentimiento, y qué relación se establece entre éste con lo que experimenta uno mismo? En primer lugar hay que aclarar que lo que el orador siente es poco pertinente en este contexto. En primer lugar porque lo sentido no se transmite en la comunicación sino por los medios ofrecidos para esta. Luego, porque el locutor animado por una gran pasión no la transmite necesariamente a su alocutario, a quien su discurso puede resultarle indiferente. Chaim Perelman insiste en el hecho de que un orador demasiado apasionado se arriesga a perder su objetivo porque, llevado por el ardor de sus propios sentimientos, descuidará adaptarse a su auditorio. Asimismo, la descripción de una pasión no conduce necesariamente a compartirla. No porque lea el retrato de una persona indignada retome sus sentimientos como propios, y el discurso del hombre en cólera no es necesariamente el que tendrá más efecto.

La cuestión que aquí se plantea es la de saber cómo una argumentación puede no expresarse, sino suscitar y construir discursivamente emociones. (Plantin, 2000). En la perspectiva de un análisis del discurso, podemos suponer dos casos de figuras principales: aquel en el que se menciona la emoción explícitamente, y aquel en el que es provocada sin que sea desig-

nada por términos sentimentales. Tomemos, en primer lugar, el segundo caso de las figuras, aparentemente más problemático dado que economiza cualquier huella lingüística extraída del campo lexical de las emociones. ¿Qué es lo que permite aislar el proceso según el cual se construye el *pathos*?

Fiel a la tradición retórica, C. Plantin propone liberar el efecto pathémico pretendido a partir de un tópico. Se trata de ver lo que provoca cierto tipo de reacción afectiva en una cultura dada, en el interior de un contexto discursivo dado. Las cuestiones que plantea Plantin para determinar los lugares comunes que justifican una emoción son: ¿De quién se trata? ¿De qué se trata? ¿Dónde? ¿Cuál es la causa? ¿Es controlable?

Veamos a modo de ejemplo este fragmento extraído de *Étoile errante*, de Le Clézio:

Poco a poco, incluso los niños habían dejado de correr, de gritar y de golpearse en las inmediaciones del campo. Ahora, permanecían alrededor de las chozas, sentados a la sombra en el polvo, famélicos y semejantes a perros... (1992: 231)

Esta descripción, hecha por la narradora en primera persona, Nejma, una joven palestina que durante la guerra de 1948 huye de sus ciudad natal y que se encuentra en un campo de refugiados, no contiene ninguna mención de sentimientos: ni los propios, ni los de los niños de quienes habla son precisados. Sin embargo, el texto contiene un tópico en el sentido en el que está asociado a lugares que en nuestra cultura justifican una emoción. En efecto, se trata de niños, seres por definición inocentes, lo que vuelve de aquí en adelante sensible al lector por lo que pueda ocurrirles. Se trata de desnutrición, puesto que están “famélicos”; niños enclenques que no comen para saciar el hambre suscitan automáticamente la piedad. Se trata de niños que perdieron sus fuerzas y su alegría de vivir: dejaron de entregarse a todas las actividades y a todos los juegos que caracterizan la infancia. Esto escandaliza el sentimiento moral que requiere que la infancia sea protegida y pueda gozar de sus prerrogativas de alegría y despreocupación. Además, la evocación del “campo” y de las “chozas” ofrece un cuadro que recuerda a priori la indigencia y el sufrimiento. La comparación “semejantes a perros” subraya finalmente la deshumanización infligida por la vida en el campo de refugiados. Así, el enunciado despierta sentimientos de piedad vinculados con la noción de injusticia, e inculca la emoción en la racionalidad que forma la base de los sentimientos morales.

Vemos cómo los diversos puntos mencionados más arriba se relacionan. Primero, aparece claramente que la emoción se inscribe en un saber de creencia que desencadena cierto tipo de reacción frente a una representación social y moralmente cargada de sentido. Normas, valores, creencias implícitas sostienen las razones que suscitan el sentimiento. La adhesión del auditorio a las premisas determina la aceptabilidad de las razones del sentimiento. Luego, vemos cómo la emoción puede construirse en el discurso a partir de enunciados que llevan pathemas que conducen a cierta conclusión afectiva (imagen de niños hambrientos fijos en la inmovilidad no puede surgir sino esta conclusión: es lamentable). Tenemos aquí un encadenamiento que se inscribe en el discurso de manera que se pasa de un enunciado E a una conclusión emocional. Observemos que sólo se movilizan la compasión y el sentimiento de injusticia. Los modos de presentación de la situación (la ausencia de un agente responsable) y la situación de ficción modelan la reacción emocional separándola de cualquier indignación activa y de cualquier compromiso militante. El texto responde así a una vocación novelesca que lo consagra a la exploración de la condición humana, del sufrimiento y la muerte en relación con un caso preciso. El sentimiento que hace pesar una interrogación sin respuesta acerca de un destino trágico es suficiente, ninguna apelación a la acción tiene que derivar de ello.

2.2. Formulación y justificación de la emoción

Al caso de la figura aquí estudiada, hay que agregar varias otras posibilidades, y cada una se basa más o menos en el implícito. El fragmento de Le Clézio acaba de ejemplificar el caso:

- *emoción no formulada, no justificada* explícitamente, inducida por un tópico;
- pero también se pueden encontrar los casos de las siguientes figuras:
- *emoción no formulada, justificada* explícitamente en relación con un tópico;
- *emoción formulada, no justificada* explícitamente, basándose en un tópico;
- *emoción formulada, justificada* explícitamente en relación con un tópico.

En todos estos casos se trata, recordémoslo, de la emoción del alocutario. La variantes se apoyan en los parámetros de la formulación/no formulación del sentimiento, y de su justificación. Veamos este fragmento de apelación humanitaria citado por G. Manno: “Ellas [la víctimas] sufren y mueren por falta de alimentación, de higiene, de agua, de cuidados... Hombres, mujeres, niños, viejos, como usted y yo. El sufrimiento y la muerte son en todas partes iguales” (2000:289). La empatía y el sentimiento de solidaridad que pueden alentar al alocutario a hacer una donación no están indicados con todas las letras. Sin embargo, están motivados, en el fondo de la piedad que suscita el tópico del sufrimiento de los inocentes, por referencias directas a la analogía entre las víctimas y el alocutario (“como usted y yo”) y a la similitud fundamental que une a todos los hombres en la humana condición (“el sufrimiento y la muerte”). La distancia que separa aquellos de los que se habla (las víctimas) y los interactuantes (“usted y yo”) se encuentra disminuida al máximo por la insistencia en una humanidad común. Además, la insistencia apunta a la causa del sufrimiento, señalando con ello que puede encontrarse remedio: las víctimas “sufren y mueren por falta de...”.

La emoción que se pretende que nazca puede inscribirse también en la literalidad del enunciado y decirse directamente. Las apelaciones a la piedad se hacen desde todos los tiempos según fórmulas consagradas: “Tenga piedad de un pobre mendigo...”, y no piden a este respecto explicaciones suplementarias. El sentimiento de compasión debe provenir de la simple mención del “mendigo” como ser desprovisto y dependiente de la buena voluntad de los demás. Las razones del sentimiento designado están presentes en los tópicos, en competencia con los *topoi* pragmáticos que dan al sustantivo mendigo su orientación argumentativa. Sin embargo, la emoción a la cual se apela y que debe ser el resultado de la argumentación puede también —después de haber sido explícitamente mencionada— ser sostenida y justificada por razones. De este tipo son los ejemplos que se relevan a continuación.

El sentimiento construido en el discurso y dado a inducir al alocutario sobre la base de un tópico puede suscitarse si es designada, ya sea literalmente, o indirectamente. Es así como Déroulède, en los *Chants du Paysan* que asocia a los *Chants du Soldat*, apostrofa a su auditorio en 1894:

Tranquilos, laboriosos, honestos,
Levanten los ojos, enderecen sus cabezas,
Hombres del pueblo, ¡Campesinos!

(Déroulède 1908: 119)

El sentimiento de su dignidad, el orgullo de pertenecer a su clase pretenden suscitar estos versos. Lo hacen, no construyendo una emoción que el lector induce de los tópicos del texto, sino designándola bajo forma de conminación. En efecto, la mirada y la cabeza altas son los signos corporales del orgullo. Según el CP de la pertinencia (III, 5, 2), los imperativos “Levanten los ojos” y “Enderecen la cabeza” no se explican sino en la medida en que los alo-

cutarios no adoptan (o no siempre) estas posturas. En este sentido son equivalentes a “vuelvan a levantar los ojos” “no los dejen bajos”, y “vuelvan a enderezar la cabeza”, aunque más discretos puesto que evitan mencionar la actitud negativa a rechazar. No se intenta criticar, sino dar valor. En el dispositivo de enunciación del poema, el locutor que se perfila en el imperativo (el “yo” que profiere la conminación) remite al general, al patriota conocido, con la personalidad política dotada de prestigio que tiene la autoridad deseada para reconocer el mérito de los humildes y guiarlos. Puede pedirles que den prueba de un sentimiento que es el de su propio valor, fundando la necesidad de esta apelación en una refutación de las *idées reçues* que desprecian los campesinos como tales. La legitimidad de este sentimiento de orgullo está doblemente justificada en el poema. Por la destreza que desliza hábilmente de “Hombres del pueblo” a “campesinos”, Déroulède confiere a ese designativo poco glorioso un título de nobleza: son los que pertenecen plenamente a la tierra de Francia. El espejo magnificante que tiende a aquellos que apostrofa (I, 1, 5) refleja por otra parte una imagen positiva de las cualidades campesinas que justifica a su vez el sentimiento reclamado. Son virtudes morales que vienen a avalar aquí el valor de los campesinos y a dar a cada uno de los miembros de una clase inferior el orgullo de una pertenencia revalorizada de ahora en más. Estas virtudes son también cualidades cívicas con las cuales la Tercera República cuenta para su recuperación: son la labor y la honestidad pilares de toda educación ciudadana, y la calma, garantía de la estabilidad del régimen.

Vemos así cómo el sentimiento que el poeta suplica a sus alocutarios que experimenten se encuentra a la vez mencionado y justificado en el texto. El sentimiento está fundado en la razón sobre todo porque está racionalmente motivado y canalizado hacia objetivos nacionales que forman parte de una programación. Por otra parte, la mención de lo que funda el sentimiento moral, formulado enfáticamente en el poema en el fondo de una *doxa* republicana común, remite a los campesinos una imagen halagadora de ellos mismos que deba, al conmoverlos, incitarlos al orgullo.

2.3. Argumentar la emoción

Si el texto de Déroulède no legitima sino tácitamente el sentimiento que desea que nazca en los corazones de los campesinos, otros discursos se proponen suscitar una emoción con respecto a una situación dada afirmando explícitamente los argumentos que justifican la reacción descontada. Nos encontramos entonces frente a los discursos que argumentan una emoción, los cuales Christian Plantin ha analizado en su estudio acerca de “L’argumentation dans l’émotion” (1997), donde observa que los mismos hechos pueden suscitar sentimientos diferentes, incluso opuestos, y funcionar como argumentos para conclusiones divergentes. Así, podemos apelar al auditorio para que esté orgulloso del nuevo monumento erigido en la ciudad porque realza el prestigio, o por el contrario, suscitar su indignación con la idea de que el dinero que podría gastarse útilmente ha sido dilapidado. La argumentación en estos casos consiste en alegar las causas que justifican el sentimiento de orgullo o de indignación. Contribuye a legitimar la emoción y a fundar el sentimiento en cuestión.

Tomemos el ejemplo del sentimiento nacionalista, a menudo asociado con una apelación a las pasiones que sería extraño a la razón. Podemos ver en muchos ejemplos cómo se encuentra no simplemente orientado a ver y a experimentar, sino también justificado y argumentado. Así, el prospecto de la *Revue alsacienne illustrée* (Anexo 5, íntegramente citado por Maurice Barrès en la conferencia pronunciada en la “Patrie française” en diciembre de 1889), y cuyo memorial es “A nuestros compatriotas”, declara: “Al hojear esta publicación, cada hijo de Alsacia se sentirá emocionado, religiosamente enorgullecido” (Barrès 1987: 210). El futuro “se sentirá emocionado” es sin duda programático, pero se permite al mismo tiempo una

conminación cuya fuerza proviene de la seudocerteza de una próxima realización. El sentimiento que debe animar al lector de Alsacia está expresado con todas las letras. Está atribuido a los “hijos de Alsacia” en un juego especular que remite al lector su propia imagen, pero que lo induce al mismo tiempo a proyectarse compartiendo el sentimiento común bajo pena de que resulte desmerecido (puesto que la emoción mencionada conmueve a cada uno de los hijos de Alsacia, cualquiera que lo transgreda se excluye a sí mismo de la comunidad). El orgullo nacional que se despierta en el corazón de cada individuo se halla purificado por el modalizador “religiosamente”, que lo adorna de fervor sagrado, y al mismo tiempo une la colectividad a la religión que le confiere su identidad.

Sin embargo, el prospecto no se contenta con apelar al orgullo nacional, construye también una argumentación que explica la necesidad de la razón (razonamiento y saber) en el centro del sentimiento, necesidad que justifica en el momento de la publicación de una revista sobre Alsacia. La argumentación publicitaria —se trata de difundir la revista— se suma aquí a una argumentación que apunta a fundar el patriotismo en cuestión. Por eso comienza mencionando la afectividad pura, en la cual están en comunión todos los miembros de la colectividad y que prescinde explicaciones:

Todos nosotros sentimos lo que queremos expresar cuando definimos a uno de entre nosotros diciendo: “¡Es un verdadero alsaciano! ¡Es un tipo verdadero de la vieja Alsacia!” Y sentimos también que uno de nuestros compatriotas es dismuido si se lo lleva a decir de él, moviendo la cabeza: “¡Ya no es un alsaciano!” (*Ibid.*: 209)

El sentimiento aparece aquí en un doble nivel. Sostiene la exclamación “¡Es un verdadero alsaciano!”, condiciona la buena comprensión de ese dicho. Garantiza así una comunicación entre semejantes que se basa en el implícito de una representación compartida. Sin embargo, el texto intenta mostrar que ese plano afectivo necesita un cimiento racional que permita asentarlo en un saber enciclopédico, en una competencia analítica. La complicidad de los compatriotas no alcanza, o ya no alcanza en las circunstancias difíciles en las que se hallan durante el período de ocupación alemana. El sentimiento de pertenecer a una región, conocerla interiormente y sostener la identidad debe aclararse y explicitarse sobre todo porque de ahora en más es objeto de amenaza exterior y de una misión concreta, a saber la preservación del patrimonio en peligro: “Los alsacianos [...] están actualmente diseminados. En los lugares más diversos donde están instalados, crean nuevos lazos. Pero conservan [...] las raíces en esta tierra de Alsacia [...] ¿No estarían felices si les transmitieran a sus hijos, como un patrimonio común, el genio de nuestra pequeña región?” (1987: 210). La revista se asigna como tarea “mantener una conciencia alsaciana”, es decir sostener un sentimiento nacional basándolo en el conocimiento y en la comprensión necesarias para su supervivencia. Vemos cómo el sentimiento se halla presentado como fundado en buenas razones que es posible manifestar (la región tiene un “genio” que hay que conocer para amarla). Al mismo tiempo, el despertar y el mantenimiento del sentimiento nacional son necesarios para preservar ese genio (sólo es bueno para los alsacianos lo que proviene de un “germen alsaciano”). Si conocer Alsacia es amarla, amarla es asegurarse su identidad y su supervivencia. Este objetivo también está basado con razón, y pide que sean movilizadas las voluntades cuyo apoyo no puede asegurarse sino proveyendo información que justifica la acción. Cuando habla del lector alsaciano, el prospecto observa: “Quisiéramos sobre todo que, más que informar acerca de la personalidad de su nación, contribuyera, según sus medios, a enriquecerla aún más” (Barrès 1987: 210).

2.4. Rechazar la emoción

La emoción del alocutario no debe suscitarse solamente de manera tácita o argumentada; a menudo debe presentarse como la reacción que debe sustituir a la emoción experimentada por el alocutario, emoción que se le presenta por diversos contradiscursos como única legítima. Así, el pacifista va a oponer la piedad para las víctimas de la guerra con el entusiasmo patriótico de los nacionalistas. Un breve ejemplo de refutación de una emoción por otra aparece en este ejemplo de Erckmann-Chatrian, que nos conducirá por otra parte a la cuestión de la inscripción de la afectividad en el discurso. El fragmento fue extraído de *Histoire d'un conscrit de 1813*:

Unos días después, la gaceta anunció que el emperador estaba en París, y que iba a coronar al rey de Roma y a la emperatriz María Luisa. El señor intendente, el señor adjunto y los consejeros municipales ya no hablaban de los derechos del trono, e incluso dieron un discurso expresamente en el salón de la municipalidad. El señor profesor Bruguet, el mayor, pronunció ese discurso, y el señor barón Parmentier lo leyó. Pero la gente no estaba conmovida, porque cada uno tenía miedo de ser convocado para la conscripción; o pensaba que iban a faltar muchos soldados: esto era lo que trastornaba a la gente, y por mi parte adelgazaba visiblemente. (1977: 41)

La primera parte devana un discurso que exige inferir —sobre la base de tópicos movilizados— un sentimiento de orgullo y de admiración. En efecto, se trata de la majestad del imperio que debe expresarse en las pompas de la coronación. La mención del emperador, de la emperatriz y del heredero del trono, el Rey de Roma, los tres designados por sus títulos oficiales, debe intimidar las almas de respeto. Ocurre lo mismo con la mención de todos los que sostienen la pompa imperial en el pueblo, a saber las personalidades oficiales también designadas por su título con el respeto debido al señor: el señor intendente, el señor adjunto, el señor profesor... En el dispositivo de enunciación montado por el folletín popular, el narrador en primera persona es un hombre sencillo que se dirige a la gente del pueblo. Esto amplifica la majestad de la evocación y parece garantizar el respeto maravillado del auditorio. Sin embargo, este sentimiento dado por seguro es desmentido y refutado por el narrador, que opone las reacciones de los oficiales con las de la gente humilde: “Pero la gente no estaba conmovida...” Por medio de la ficción, el “yo” rechaza la emoción que habría podido desencadenar tanto la *doxa* oficial (lo que hay que sentir en un caso semejante) como las *idées reçues* del pueblo que ama las pompas principescas y las sigue con un enternecimiento nunca desmentido (ver en nuestro siglo Lady D., los casamientos reales y la muerte del rey Balduino en Bélgica).

Para efectuar de manera eficaz esta refutación, no basta con poner en escena una población que se niega a la reacción supuesta, aunque represente al pueblo cuyo lector se siente solidario (los adultos se regocijan y comulgan en el respeto, los niños se lamentan). Es importante argumentar este rechazo, y fundamentarlo. Si el “pero” introduce la desviación argumentativa portadora de la posición preferida, el “porque” viene a explicar las causas a la vez racionales y afectivas de la actitud adoptada por el pueblo. El argumento racional es el siguiente: para hacer la guerra, se necesitan muchos soldados (provistos para la conscripción); Napoleón va a la guerra una vez más; necesitará entonces muchos soldados (que le proveerá la conscripción). El razonamiento entimemático, en su forma elíptica, es perfectamente claro. La idea de la guerra y de la conscripción vinculada con el regreso del emperador impide los regocijos. La plausibilidad de este razonamiento compartido (“pensaba...”), se duplica en el sentimiento que desencadena: “cada uno tenía miedo...”, “esto era lo que trastornaba a la

gente...” La turbación y el miedo, designados con todas las letras, están aquí debidamente argumentados, y vienen a refutar por su fuerza a la admiración respetuosa que suscita una ceremonia llena de pompa... En el origen de las dos emociones opuestas se encuentra el mismo hecho: el regreso de Napoleón. Pero da lugar a reacciones opuestas basadas en la doble consecuencia de ese regreso: la coronación de los prójimos de Napoleón, y la vuelta del conflicto armado. Una lógica del sentido común, en este libro que apela a la sabiduría popular, debe permitir la clasificación y la jerarquización de las emociones. La emoción fútil de una ceremonia basada en el sentimiento de la grandeza imperial tiene poco peso frente al temor ante un peligro de muerte (la hecatombe que sigue a cada conscripción). Nadie duda entonces de que la preferencia del lector se incline por la actitud del pueblo, con el cual comparte temores (“cada uno tenía miedo [...] y por mi parte adelgazaba visiblemente”).

Observemos que este texto, escrito en pleno Segundo Imperio, efectúa una refutación y un montaje del sentimiento que tiene implicaciones políticas evidentes. A través de la puesta en escena y el despertar de las emociones, el narrador invisible que guía la pluma del “yo” sostiene una posición fuertemente antinapoleónica. Está en relación con una técnica desviada del ejemplo histórico (II, 4, 3) donde los afectos están movilizados para que surjan en el presente las críticas del pasado.

3. La inscripción de la afectividad en el discurso

3.1. La enunciación de la subjetividad en el lenguaje

Vemos que el *pathos* como intento de despertar una emoción en el auditorio ha recurrido a menudo, aunque no esté obligado en absoluto, a menciones verbales del sentimiento que son unas veces directas (“cada uno tenía miedo”), otras indirectas (“yo adelgazaba visiblemente”). La emoción mencionada con todas las letras puede atribuirse, no al alocutario (como en el caso del prospecto reproducido por Barrès), sino al locutor o a aquel quien se habla. En ese caso, el discurso cuenta con un efecto de contagio que, evidentemente, no puede ser garantizado. Es necesario llevar al auditorio a identificarse con los sentimientos del que escucha, o cuyo estado le describe. Esta identificación puede efectuarse en dos niveles. Primero, la de la mención de los sentimientos que experimenta el que nos pide que compartamos su emoción, y eventualmente una justificación de esa reacción afectiva. Luego, el de la sugestión de ese sentimiento por vías más o menos indirectas, que permiten adivinar y compartir el sentimiento que anima al locutor o la persona mencionada. En ambos casos, los sentimientos del locutor suscitan (o al menos intentan suscitar) una empatía en la interacción que se establece con su interlocutor. Los sentimientos en cuestión, en cambio, son objeto de una negociación entre el locutor y su alocutario, en el cual el primero debe ofrecer una descripción que le permita a su público proyectarse en el tercero del cual se mantiene.

En esta perspectiva, el *pathos* en el sentido aristotélico está vinculado con la inscripción de la afectividad en el lenguaje tanto como con los tópicos que sostienen el discurso. Esto nos remite a la cuestión de saber cómo la afectividad puede aparecer en el discurso. Actualmente esta cuestión es tratada por las ciencias del lenguaje y en particular por la pragmática lingüística que, después de haber estudiado la enunciación de la subjetividad en el lenguaje (Kerbrat-Orecchioni 1980) se inclina hacia la emoción expresada lingüísticamente. Un homenaje muy particular se rinde a Charles Bally, quien insistió primero en la importancia de la emoción en la lengua. Kerbrat-Orecchioni pasa luego revista a la manera en que se efectúa la inscripción de la emoción en la lengua. Muy globalmente, el emisor verbaliza una emoción (sinceramente experimentada o no) por medio de marcas que el receptor debe deco-

dificar padeciendo los efectos emocionales. (Kerbrat-Orecchioni 2000 : 59). Estas marcas pueden localizarse gracias a las categorías semánticas de lo afectivo y lo axiológico. (III, 5, 1). Aunque observa que estas dos categorías son distintas —dado que se puede expresar una emoción que no comporta juicio de valor—, Kerbrat-Orecchioni muestra que a menudo resulta difícil distinguirlas. La exclamación “¡Es admirable!” marca a la vez una reacción afectiva y una evaluación del objeto o del acto considerado. Además, un axiológico que señala una evaluación emocionalmente neutra puede cargarse de afectividad en una interacción concreta.

La emociones se dicen en los procedimientos sintácticos que comprenden el orden de las palabras, las oraciones exclamativas, las interjecciones. Pueden funcionar a este nivel también como “pathemas”, a saber elementos considerados para provocar una emoción en el auditorio. Veamos cómo Bardamu, el narrador de *Viaje al fin de la noche*, relata su primera experiencia en el campo de batalla cuando ve a sus compañeros caer cerca de él: “¡Una sola granada! Se arreglan rápidos los asuntos incluso con una sola granada”, me decía a mí mismo. “¡Ah! ¡Oye! me repetía todo el tiempo. ¡Ah! ¡Oye!...” (Céline 1952:18). La interjección repetida traduce aquí la violencia de una emoción que no tiene palabras para ser expresada, y a la cual la distancia un poco irónica del narrador en relación con el traumatismo pasado no quita nada de su gravedad. La afectividad se inscribe también en las marcas estilísticas —el ritmo, el énfasis, las repeticiones— en las cuales la emoción supone no solamente traducirse, sino también comunicarse.

A veces resulta difícil establecer la diferencia entre expresión y emoción (las marcas de la afectividad en el lenguaje) y los pathemas o elementos susceptibles de crear emoción en el alocutario. Tomemos por ejemplo este fragmento de *El amante*, de Marguerite Duras:

Primera en francés. El director le dijo: su hija, señora, es la primera en francés. Mi madre no dijo nada, nada, no estaba contenta porque sus hijos varones no eran los primeros en francés, la suciedad, mi madre, mi amor, ella preguntó: ¿y en matemática? (Duras 1984: 31)

La repetición del logro escolar dos veces consecutivas, las de la narradora y la del director anunciando la noticia, aparece en forma paralela con la repetición de la reacción de la madre: “mi madre no dijo nada, nada”. Esta construcción hace comprender la decepción y la indignación de la muchacha en la cual hace eco la de la autobiografía. Inscribe la afectividad del sujeto en su discurso, que se comunica con tanta más razón que el enunciado apela a la indignación del lector sobre la base de *topoi* del repertorio (el mérito no es recompensado en su justo valor, y, además, el mérito de una niña frente a su propia madre). La explicación que sigue refuerza el sentimiento de injusticia que concierne esta vez al estatuto de la hija en relación con los hijos. La acusación axiológica es aquí un grito de rebeldía que se eleva tanto contra la madre como contra los privilegios acordados a los varones, cuyo éxito escolar es más valorizado que el de las niñas puesto que sólo ellos son considerados para prepararse en una carrera. La cólera estalla en un término familiar y casi grosero cargado pesadamente de afectividad, del cual no sabemos si refleja el sentimiento de la protagonista en el pasado, o el punto de vista de la narradora en el presente: “la suciedad, mi madre”. Pronto aparece un término de profunda ternura que se opone a la apelación injuriosa y un poco chocante que precede: “la suciedad, mi madre, mi amor”. Una gran fuerza afectiva se dice en esta oposición que marca la mezcla de cólera, de reprobación y de pasión que la narradora experimenta con respecto a su madre. Subraya aún más el sentimiento de injusticia que la actitud de ésta despierta en la hija. Énfasis de la repetición, elección de un apelativo evaluativo cargado de afectividad y recurso al lenguaje de la injuria, yuxtaposición de términos que manifiestan

sentimientos opuestos: a partir de todas estas marcas de la afectividad en el lenguaje, la escritura de Duras comparte con los lectores la emoción de la narradora en primera persona.

3. 2. Contar y compartir la emoción

La emoción aparece aquí en un texto que entabla con su alocutario una interacción fundada en la transmisión verbal del sentimiento. El lector de Marguerite Duras puede experimentar la empatía con la locutora que le devela su intimidad en una lengua que imita la oralidad, y cuya aparente simplicidad refuerza el efecto de inmediatez. Sin embargo, numerosos discursos orales y escritos presentan al público a un tercero, un “él” que no forma parte de la interacción pero con respecto al cual el locutor intenta suscitar la emoción. Esta puede ser de diversos órdenes, y tender hacia objetivos diferentes. El caso más común, es, por supuesto, el texto ficcional o el relato autobiográfico, donde se invita al lector a compartir los sentimientos de los protagonistas. Sin embargo, podemos pensar en otros numerosos casos de figuras. Así, G. Manno estudia las emociones atribuidas a los que se les pide que socorran en los llamados de ayuda humanitaria. El locutor intenta —observa Manno— que el alocutario sienta no como sino *con* “D” (el no locutor), puesto que se trata de suscitar su “*com-pasión*” Da el ejemplo siguiente, extraído de *Village d’enfants SOS*: “Esa mirada es la del *desamparado* ...” (Manno 2000 : 286). Hay en este tipo de textos una tentativa, por medio de la relación y la descripción de las emociones, de activar el eje alocutario-no locutor sin el desvío del locutor (*Ibid.*: 287) para comprometerlo con la generosidad.

Por su parte, Charaudeau estudia lo que llama la “*pathemización*” en la televisión. Este caso supera el marco de este estudio ya que la descripción verbal se reemplaza allí por la visión en directo del sufrimiento. Sin embargo, es interesante mencionar aquí que el espectáculo de las angustias (“el sufrimiento a distancia”, según la expresión de Boltanski), crea un vínculo de empatía particular que proviene del hecho de que el espectador se encuentra a la vez frente a lo real, y en una posición de distancia. Es un vínculo “que supone que el simpatizante tenga conciencia de su diferencia con el sufriente, que se sepa no sufriente, y entonces que pueda interrogarse [...] acerca de las razones de su posible culpabilidad (este sentimiento no nace en el cine) incluso de su posible compromiso con una acción” (Charaudeau 2000 : 143-144). Es decir que la puesta en escena y la verbalización del sufrimiento o de los sentimientos de un tercero situado fuera de la interacción produce un efecto que depende del tipo de intercambio en el cual el sujeto se encuentra comprometido, así como del dispositivo comunicacional que regula este intercambio. Antes de inclinarse por estos cuadros formales e institucionales que modelan el discurso argumentativo, es necesario abordar, sin embargo, en la intersección del *logos* y del *pathos*, la cuestión de las figuras de retórica.

Nuevas textualidades

Dominique Maingueneau

Discours et analyse du discours: introduction, París, Armand Colin, 2014, cap. 14. (Traducción de Daniela Lauría para la cátedra de Semiología, CBC, UBA)

El análisis del discurso surgió y se difundió a partir de los años sesenta, en un mundo todavía estructurado por la dualidad oralidad / escritura: significativamente, *Discourse Studies*¹, la principal revista dedicada a la materia, se presentaba a sí misma como una revista internacional “for the study of text and talk” (“para el estudio del texto y de la conversación”), expresión que se apoya implícitamente sobre esta dualidad. El desarrollo, a fines del siglo XX, de las nuevas tecnologías de la comunicación hizo surgir nuevas prácticas, específicas del universo digital, pero también modificó profundamente las modalidades tradicionales del ejercicio del discurso. Así, los analistas del discurso se ven obligados a cuestionarse la pertinencia de las categorías que utilizan, a preguntarse si están a la altura de esta nueva situación.

1. La multimodalidad

La primera evidencia que se impone es que una parte en crecimiento constante de la comunicación es “multimodal”, es decir, que pone en acción simultáneamente varios canales.

El discurso oral es multimodal por naturaleza debido a que la comunicación activa la producción de un flujo sonoro y de los movimientos corporales asociados simultáneamente. La comunicación verbal es un todo expresivo que asocia gestos y signos lingüísticos. Esto incita a los investigadores a proponer modelos de producción del lenguaje donde cognición verbal y cognición espacial trabajen en conjunto. Entonces, el problema consiste en saber cuáles son las relaciones entre estos dos modos, entendiendo que la gestualidad no se contenta con ilustrar lo que dice la palabra, sino que mantiene con ella relaciones de complementación en función del tipo de actividad verbal que se practique (descripción, explicación, narración...) y de la actitud del locutor en lo concerniente a su propia enunciación y a la de los demás.

En efecto, lo que más contribuyó a imponer las problemáticas ligadas a la multimodalidad es el aumento constante de enunciados “escritos” que conllevan elementos icónicos, lo cual afecta constantemente la noción misma de “texto” e introduce el concepto de “íconotexto” con el fin de designar esas producciones semióticas donde imagen y palabra son indisolubles. Sin nombrar el caso de los sitios web, es suficiente con sondear el fenómeno de los emoticones en los sms y en el correo electrónico, la publicidad donde se entremezclan profundamente el componente visual y el componente verbal, o las presentaciones en PowerPoint, que se han convertido en un elemento esencial de la comunicación en el ámbito de las instituciones y particularmente en el mundo científico. Incluso la prensa escrita tradicional se ve forzada a una puesta en escena visual, limitando el diseño a un diagrama basado en el fenómeno de la hiperestructura (ver Grosse y Seibold, 1996; Adam y Lugrin, 2000), o sea, dividiendo un texto en varios textos más pequeños con el fin de resaltarlo. Esto genera, así, una suerte de mosaico de módulos heterogéneos dispuestos sobre una doble página. De este modo, podemos ver desplegarse un nivel intermedio de estructuración entre el conjunto del diario, elemento superior, y el artículo, elemento inferior.

¹ Publicado en 1999 por el editor Sage y T. Van Dijk como director.

La importancia de la dimensión icónica se traduce en dos niveles: por un lado, los enunciados verbales que se incrustan en las imágenes o las imágenes acompañan los textos, y, por otro, el ensamble de imágenes y enunciados verbales que trabajan como un todo.

La multimodalidad se infiltra en el conjunto de las manifestaciones de la palabra. Se monta un *meeting* de envergadura considerable, se determina un entorno y las etapas de su desarrollo se entrelazan por momentos musicales. La puesta en escena de la palabra se ve superada por otras, la visual y la sonora, con las que interactúa. Esta multimodalidad va a menudo acompañada de la multiplicación de los recursos: quienes participen del *meeting* podrán ver sobre una o varias pantallas la imagen del orador que están escuchando. Estas imágenes no multiplican aquello que ve el espectador, sino que son el resultado de las decisiones abordadas por un equipo de dirección que puede, entre otras cosas, tomar distintos tamaños de planos del auditorio.

Estas evoluciones modifican la mirada que el investigador tiene de los corpus que son cada vez menos verbales en su totalidad. Puesto que un número creciente de producciones discursivas son multimodales, limitar el estudio exclusivamente a los materiales verbales (orales o escritos), es insuficiente. Es una elección que necesita ser justificada por los objetivos de la investigación.

2. La web

La multimodalidad es llevada al paroxismo por el desarrollo de la web que, como pudo haberlo sido en los tiempos de la escritura y la impresión, tiene una profunda incidencia no solamente en las prácticas verbales (es una banalidad decir que internet suscitó nuevas prácticas: correo electrónico, foros, blogs...), sino también sobre la concepción misma que podamos tener de la discursividad, y, en particular, de los géneros del discurso.

Respecto a los géneros utilizados en la web, generalmente se distingue entre aquellos que retoman géneros de otros medios (por ejemplo, la gráfica y el video) y los verdaderos “cibergéneros” que son los específicos de internet (ver por ejemplo Sheperd y Watters, 1998). Si adoptamos este punto de vista, una buena parte de la web no hará más que adaptar a las condiciones de internet los géneros preexistentes: conversaciones (foros, chats...), periódicos, diccionarios, cursos, novelas, etc. Si bien es innegable que un gran número de prácticas en la web encuentra su origen en prácticas anteriores esto no significa que tengan igual relevancia. ¿Desde el momento en que se aborda seriamente la perspectiva de género del discurso, que se le otorga un verdadero peso al medio, se puede realmente hablar del mismo género fuera y dentro de la web? Podemos partir de un razonamiento comparable con el pasaje de lo oral a lo escrito, las epopeyas recitadas por los aedos antiguos no tienen relación con el mismo género del discurso de eso monumentales escritos que son *La Ilíada*, *La Odisea* o *La Eneida* y que serán leídos en ediciones de bolsillo.

Los géneros discursivos, tal como fueron analizados anteriormente (Capítulo 10), se estructuran por la jerarquía de planos de la escena de enunciación:

Escena englobante - Escena genérica - Escenografía

En este sistema, que podríamos llamar clásico, el hipergénero juega un papel periférico; o sea, no se ubica a igual nivel que el género del discurso, sino del grupo de géneros. ¿Es este sistema pertinente para la web? Pareciera que no. Efectivamente, mientras que en el sistema clásico la escena genérica se ubica en un lugar central, en la web aparece debilitada. Las unidades de comunicación son, en efecto, de igual naturaleza: los sitios web están sujetos como tales a los mismos límites técnicos. Esta homogeneización se ve reforzada por la necesidad de navegar a través de hipervínculos de un sitio a otro. Así, se pierden algunas de las diferencias entre escenas genéricas.

Actualmente es la escenografía, la puesta en escena de la información, la que juega un papel clave; la que además pone en acción los recursos multimodales (imagen fija o en movimiento, sonido) y las operaciones hipertextuales.

En la web, este debilitamiento de la escena genérica y de la escena englobante (donde se distinguen lo político, lo religioso, lo publicitario...) va de la mano de una hipertrofia de la escenografía digital, sin relación con la escenografía estrictamente verbal. De esta manera, podemos distinguir dos tipos de escenografía en los sitios web: una escenografía *verbal* y una escenografía *digital*. La escenografía verbal es aquella que implica ser enunciada: por ejemplo, *para la Lettre à un provincial* de B. Pascal es la relación epistolar del parisino a un amigo que vive en provincia. Pero si subimos esta carta a un sitio web, queda integrada en otra configuración, una escenografía digital que vehiculiza la escenografía propiamente verbal: es a la vez una imagen sobre la pantalla, un soporte de operaciones (por ejemplo, si uno pudiera clicar sobre tal o cual palabra o grupo de palabras), un elemento de la arquitectura del sitio donde figura. La escenografía digital puede, de este modo, analizarse en tres componentes:

- Componente *íconotextual* (el sitio muestra imágenes y es en sí mismo un conjunto de imágenes sobre la pantalla).
- Componente *arquitectónico* (el sitio es una red de páginas vinculadas de cierta manera).
- Componente *procedimental* (cada sitio es una red de instrucciones destinadas a la navegación).

La escenografía digital es el resultado de la interacción entre estos tres componentes que tienen la capacidad de funcionar de manera convergente o divergente. Por ejemplo, una escenografía procedimental muy didáctica puede contrastar con una escenografía íconotextual muy “poética” (colores pastel, tipografía elegante...)

La transformación de la genericidad que implica la web concierne también a la textualidad. La web tiende a desestabilizar la jerarquía entre lo que sería un texto principal y un paratexto (prefacio, notas al pie de página...). Esto está ligado a la imposibilidad de abarcar con un golpe de vista el conjunto de la página; es una pantalla que se ofrece a la mirada, como una captación parcial de una totalidad que no es tal, que es necesario ir develando. En la mayoría de los sitios, una página de pantalla no es un texto, sino un mosaico de módulos que son heterogéneos desde una perspectiva enunciativa y modal: signos, diagramas, publicidades, avance de artículos, slogans, títulos, videos... Y, generalmente, esos módulos no son textos o fragmentos de texto autosuficientes sino una especie de puertas que a través de un click pueden habilitar el acceso a otro espacio (páginas del mismo sitio u otros sitios, un video o una publicidad...). En estos casos no podemos hablar de micro-textos, de textos cortos (por ejemplo, los slogans o los pequeños anuncios tradicionales) sino de una subversión generalizada de la lógica del texto. Asistimos, de este modo, a una transformación profunda de la relación entre el fragmento y la totalidad en la medida en que

los discursos ya no están inscritos en los objetos que permiten ser clasificados, jerarquizados y reconocidos en su propia identidad. El mundo digital es un mundo de fragmentos descontextualizados, yuxtapuestos, indefinidamente rearmables, donde no existe la necesidad de comprender la relación que los inscribe en la obra de donde fueron extraídos.

En los sitios web, incluso la identidad de los anuncios es problemática debido al estado transitorio constante. Los contenidos de los módulos pueden renovarse en todo momento en función de las características del sitio, cada uno a su ritmo, haciendo vacilar una de las características implícitas de lo que comúnmente llamamos texto: la estabilidad.

Si bien, en rigor, toda cita extraída de una página web debe indicar no solamente la dirección URL y el año, sino también el día, la hora e, incluso, el minuto en el que el internauta tuvo acceso a ella; entendemos los inconvenientes que atraviesan los organismos que están encargados de capturar las páginas para conservar una memoria de la web.

Si evidentemente existen “géneros” en la web, grandes categorías de sitios (sitios de compra-venta, blogs, sitios de información, sitios para compartir videos, etc.), no son géneros clásicos. Estamos frente a lo que venimos categorizando como hipergéneros. Estos “géneros” son, efectivamente, formatos poco restrictivos que hacen posibles múltiples escenografías. Es, por ejemplo, el caso del blog, que se caracteriza, ante todo, por poner en movimiento una lógica de programación. Se trata de un formato que es común a varios campos: blog personal, institucional, comercial, etc. Supone, efectivamente, una relación comunicativa mínima, es una entidad que posee un nombre propio y habla de sí misma a cualquiera que visite el sitio. Las escenografías que se despliegan en el marco del llamado hipergénero no están, sin embargo, diversificadas al infinito sino que se instala un determinado número de rutinas. En un estudio realizado sobre 80 blogs de profesionales de la política *online* en Francia, durante el mes de septiembre del 2007, L. Lehti (2011) pudo distinguir cinco tipos de escenografías verbales: “diario íntimo”, “álbum”, “cartelera”, “ensayo” y “debate”.

En la web, tanto el hipergénero como la escenografía, lejos están de ser recursos insignificantes ya que nos permiten darle sentido a la actividad comunicativa, instaurando cierta relación entre quienes participan de la comunicación; y son estas elecciones síntomas de una configuración social particular. Por ejemplo, en lo que concierne a la prostitución femenina, una buena parte de las investigaciones policiales se hacen sobre los blogs personales. Esta nueva práctica contrasta con la prostitución tradicional que se ejerce bajo la protección de algún proxeneta y en zonas marginales de las ciudades. El recurso del blog permite camuflar la diferencia entre una prostituta profesional y una mujer cualquiera, entre clientela y grupo de amigos. En principio, las relaciones se constituyen entre individuos y no a través de la mediación de terceros. Esta tendencia entra en consonancia con la de relegar la escena englobante y la escena genérica a un segundo plano: tanto en un caso como en el otro se hace difícil razonar en términos de roles y de instituciones.

3. Las tres formas de textualidad

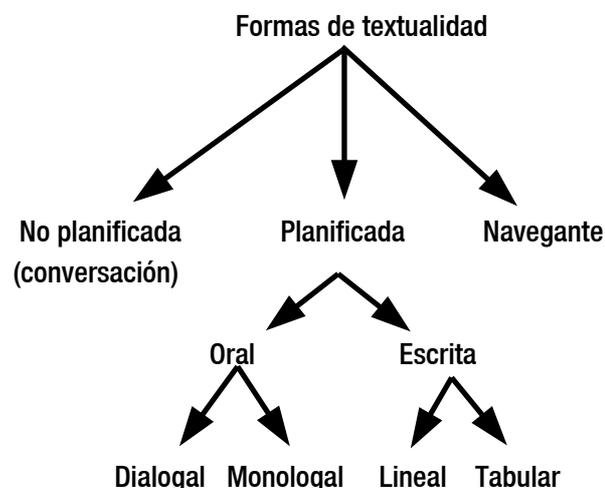
Más allá de los géneros del discurso, la web pone en tela de juicio cierta concepción de la textualidad. El concepto de *hipertexto* introducido en 1965 por Ted Nelson tuvo, precisamente, por función cuestionar el carácter secuencial del texto. De hecho, los tres tipos fundamentales de comunicación (oral, impreso, digital) implican *formas de textualidad* separadas.

1. En la oralidad conversacional, los interlocutores no pueden aprehender como texto (globalmente y desde el exterior) la actividad que están desarrollando. Podríamos hablar de una textualidad *no planificada* (*sumergida*, en el original). Ciertamente, una vez transcrita, se convertirá en texto para el análisis, pero no reflejará el punto de vista de los interlocutores y no será la representación de la conversación, será solamente la representación a través de los otros, la que resulte de la técnica de transcripción elegida.

2. En el caso de los géneros instituidos estamos frente a una textualidad *planificada*, oral o escrita, donde la palabra está dirigida por un dispositivo preestablecido cuyos participantes están necesariamente interiorizados de las restricciones. Este tipo de textualidad puede manifestarse de dos maneras:

- *Monological*: cuando el locutor planifica solo el desarrollo de su enunciado. Es, por ejemplo, la situación de un predicador, de un conferencista, de un periodista o de un escritor. Cuando es escrita, esta textualidad planificada puede manifestarse de dos maneras: *lineal* o *tabular*. Ciertamente, cualquiera sea el texto escrito es de alguna manera *tabular*, ya que se presenta al lector como una imagen inmersa en las normas del diseño de página. Pero en regla general, estas normas tienen solamente el objetivo de clarificar la articulación del texto, que es fundamentalmente lineal. En la textualidad *tabular*, en cambio, el texto es también imagen y es tratado como tal. Es particularmente el caso de la publicidad o de la prensa escrita contemporánea, donde cada página y cada doble página están compuestas verticalmente, de manera que forman una especie de cuadro sometido a los imperativos estéticos.
- *Dialogal*: generalmente asociado a la presencia de un público, en particular cuando se trata de la radio o la televisión. Los enunciados son organizados con anterioridad y administrados durante la actividad de la oratoria, ya sea por un moderador que busca dar forma a ciertos esquemas, o por los mismos participantes que se someten espontáneamente a las normas tácitas del género del discurso en el que están participando

3. La textualidad *navegante* es la concerniente a la web y que implica una transformación de la noción de “lectura”: cada internauta es quien, a través de elecciones que realiza en el transcurso de la navegación, fabrica el hipertexto que “lee”. De este modo, se pone en cuestionamiento un presupuesto que es el corazón del humanismo tradicional: la relación entre *un* sujeto, autor y/o lector, y *un* texto dado. A la relación imaginaria que une un texto a su(s) autor(es) se la sustituye por una relación generalizada, en un espacio abierto, establecida por sitios con aportes colectivos.



Es necesario reconocer que la concepción que tenemos comúnmente de la textualidad refiere implícitamente a la textualidad “planificada”, que está estrechamente ligada a la clasificación genérica clásica donde se puede distinguir escena englobante, escenografía y escena genérica, sistema en el cual esta última funciona como *pivot*. Por razones muy diferentes, ni la textualidad convencional ni la web se encuentran contenidas en esta lógica. Mientras la clasificación genérica clásica se apoya sobre una cartografía de actividades verbales (existen tipos de discursos y dentro de ellos instituciones parlantes bien diferenciadas), la lógica de la web es aquella de la no diferenciación de los múltiples ámbitos de la palabra, a causa de una exacerbación tanto de la escenografía como del hipergénero. Esta marcada evolución se hace a expensas de las limitaciones institucionales pero también a costa del texto uniforme. Sobre la pantalla aparecen imágenes transitorias en composición perpetua, mosaicos de módulos tipográficos, cuadros de navegación, nodos en red, y no textos circunscritos en territorios con fronteras claras.

Variedades de hipertexto

Christian Vanderdorpe

Del papiro al hipertexto. Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

En informática, la noción de hipertexto representa una manera de relacionar directamente entre sí informaciones diversas, de orden textual o no, situadas o no en un mismo fichero (o una misma “página”), con ayuda de enlaces subyacentes. Gracias a una interfaz que deja un gran sitio a los elementos visuales e intuitivos, como el color y los íconos, el usuario de un hipertexto puede localizar los lugares de un documento donde están injertadas informaciones suplementarias y acceder a ellas directamente con ayuda de un simple clic del *mouse*.

La teoría literaria también utiliza el término *hipertexto* en un sentido muy diferente. Así, para Gérard Genette, el hipertexto designa “todo texto derivado de uno anterior por transformación simple [...] o indirecta” (1982: 14). [...] Pero, el hipertexto del que aquí hablamos es una construcción informática de enlaces y de textos, correspondientes estos últimos a ficheros o partes de ficheros capaces de ser fijados en ventanas de dimensiones variables.

[...]

Históricamente, el término hipertexto fue creado en 1965 por Ted Nelson, que designaba con esto una manera de escribir sobre computadora, en la que cada unidad textual podría dar paso a un acceso no secuencial. El texto así creado reproduciría la estructura no lineal de las ideas por oposición al formato “lineal” del libro, el cine o la palabra. Nelson mismo era deudor del artículo profético de Vannevar Bush, quien, en 1945, encaraba un gigantesco sistema de almacenamiento del saber humano gracias al cual cualquiera podría interconectar y anotar todos los documentos susceptibles de interesarle. Desde antes de la aparición de la computadora personal, Nelson trató de realizar el sueño de Bush mediante un sistema informático que él bautizó Xanadú, nombre del palacio del emperador mongol Ku Blai Khan, que Coleridge pone en escena en uno de sus poemas para convertirlo en la figura simbólica de la memoria y de sus tesoros acumulados. Supuestamente, el Xanadú de Nelson debía desembocar en un vasto sistema de librería universal que se comparó con un McDonald’s de la información,¹ cuyos clientes se dirigen a tiendas franquiciadas para consultar “el universo de los documentos” (docuverse),* efectuando micropagos por cada nudo de información al que accederían. A despecho de sus connotaciones mercantiles, el modelo de Nelson ejerció una profunda influencia sobre la evolución del hipertexto, y puede considerarse que la red de la web es su desenlace en una forma libre.

El hipertexto permite manipular datos de todo tipo, no solamente de lenguaje, como imágenes, sonidos y secuencias de video animadas. También permite modular la interacción del lector con el documento previendo en los “objetos” presentados en la pantalla diversos tipos de reacciones acordes a los movimientos efectuados por el lector con ayuda del *mouse*. Por ejemplo, el autor del programa puede estipular que tal palabra cambie de forma o color cuando el usuario aproxime el cursor mediante el *mouse*. Gracias a esas características, el hipertexto hace entrar al escrito en una forma radicalmente nueva de “dialogismo electrónico”, según la expresión de Pierre Laurette.

¹ Véase Christopher Keep: <web.uvic.ca/~ckee/hflo157.html>

* Se trata de un juego de palabras entre los términos del inglés *document* y *universe*. [N. del T.]

Más aún que el libro, que es susceptible de adoptar muchos aspectos, el hipertexto puede desembocar en productos cuya apariencia y organización interna podrán variar considerablemente. De hecho, la tecnología informática es capaz de dar al texto digitalizado todas las formas imaginables.

En un texto sobre papel, los párrafos o bloques de información están dispuestos según un orden secuencial, y el lector accede a ellos esencialmente por contigüidad, al tiempo que se ayuda de elementos tabulares más o menos cuantiosos. En un hipertexto, los diversos bloques de información pueden constituir otros tantos islotes distintos y autónomos, accesibles por el lector en una misma “página” o en páginas separadas. Según la índole del documento y los lectores enfocados, el autor de un hipertexto podrá favorecer un acceso por *selección*, por *asociación*, por *contigüidad* o por *estratificación*. Estos diversos modos pueden existir solos o en diversas combinaciones.

1. *Selección*. El caso más sencillo de selección es aquel en el que el lector escoge en una lista o determina por una entrada en el teclado el bloque de información que está interesado en leer. Los diversos bloques de información constituyen otras tantas unidades distintas entre las cuales no hay ningún enlace esencial. El lector es guiado por una necesidad de información muy precisa que se agota no bien logró satisfacción. Este modelo es típico del catálogo, donde toda la organización está construida sobre un principio de expansión, ya que cada palabra del índice permite una ramificación sobre una descripción detallada. El diccionario también funciona según este principio, pero cada uno de sus artículos también puede contener remisiones a otras entradas: sinónimos, antónimos, etcétera. La selección puede incluso efectuarse en la lista de páginas que el usuario ya consultó en el interior del documento, en el curso de una misma sesión de trabajo. Puede hacerse en un índice o en el interior de una representación arborescente donde las diversas ramificaciones son accesibles a distintos niveles de jerarquización. Por último, el modo más frecuente de selección lo ofrecen las “hiperpalabras”, denotadas por un color particular, y sobre las cuales el usuario es invitado a clicar para explorar el contenido que encubren. [...]

2. *Selección y asociación*. El lector escoge el elemento que quiere consultar, pero también puede navegar entre los bloques de información dejándose guiar por las asociaciones de ideas que surgen con el fluir de su navegación y de los enlaces que se le proponen. Este modelo es típico de la enciclopedia.

3. *Selección, asociación y contigüidad*. Además de los modos precedentes, los bloques de información son accesibles de manera secuencial, como lo son las páginas de un libro. Este modelo conviene a un ensayo o a un artículo científico y sobre todo será utilizado para adaptaciones sobre CD-ROM de obras impresas sobre papel. Corresponde a una transposición simple del formato código al formato electrónico. Como ejemplo, en un ensayo como el de Marvin Minsky, *La sociedad de la mente*, adaptado en hipertexto, el lector puede optar por seleccionar un título o buscar una palabra en el índice o circular de un capítulo a otro o de una página a otra. El modo de la contigüidad sólo es interesante si se supone que las diferentes páginas de un documento deben leerse en un orden determinado, como habitualmente ocurre con el libro.

4. *Selección, asociación, contigüidad y estratificación*. Además de ser accesibles mediante los modos precedentes, los elementos de información pueden ser distribuidos en dos o tres niveles jerarquizados según su grado de complejidad, lo cual permite responder a las necesidades de diversas categorías de lectores o satisfacer, en un mismo lector, diversas necesidades de información. Este modelo de hipertexto combina al máximo las ventajas del código con las posibilidades abier-

tas por la computadora, sobre todo por la consideración de una nueva dimensión del texto, que es la de la profundidad. Al superponer distintas “capas” de texto sobre un mismo tema o, según otra metáfora, satelizar alrededor de un núcleo central distintos documentos complementarios cuyos usos son bien definidos, un hipertexto estratificado ofrece de hecho varios libros en uno.

Como ejemplo, el usuario de tal hipertexto podría desplazarse en una ventana principal donde pasaría las páginas, teniendo también la posibilidad de abrir en paralelo una o varias ventanas secundarias que ofrecieran un discurso más teórico o, por el contrario, más vulgarizado. Existen muchos campos donde es deseable poder jugar sobre una estructura de este tipo, a doble o triple estrato, ofreciendo un discurso de base y ventanas concurrentes accesibles a pedido. Es lo que ocurre por excelencia en las situaciones de autoaprendizaje, donde el que aprende se encuentra ante una masa de conceptos interrelacionados que pueden no serle todos conocidos. Es también el caso del manual técnico, cuyo usuario en cualquier momento puede querer ocultar informaciones complementarias sobre un elemento particular. Estos cuatro modos de desplazamiento también podrían ser utilizados conjuntamente en la edición electrónica de una obra determinada, abriendo nuevas perspectivas para la edición crítica practicada sobre papel. El hilo principal de lectura, entonces, estaría constituido por la versión final del texto, dominando los estratos de las versiones anteriores, que el lector también podría querer fijar en paralelo. Se accedería a las diferentes páginas del texto por contigüidad o por selección en un índice. Por último, los comentarios, notas e ilustraciones serían accesibles por vinculación o enlaces asociativos. En virtud de la riqueza y diversidad de los enlaces así propuestos al lector, llamaremos a este tipo ideal un hipertexto “estratificado” o “tabular”.



**Semiología
CBC
Ciudad Universitaria
Universidad de Buenos Aires
2017**