IDEOLOGÍA Y REPRESENTACIÓN LITERARIA

Carlos Reis
(Universidad de Coimbra)



* El presente artículo reproduce, en traducción de Perfecto- E. Cuadrado y con la autorización expresa del autor, el capítulo 1 de la 2ª parte de la tesis doctoral del profesor de la Universidad de Coimbra Dr. Carlos Reis, tesis recientemente publicada en su país (Ed. Coimbra. Almedina, 1983).

1. *REPRESENTACION IDEOLOGICA*

1.1 En una comunicación presentada al Coloquio de Cluny (1970) sobre las relaciones entre literatura e ideología, Jean Pierre Faye aludió a Mallarmé como un ejemplo de tentativa de fuga a clasificaciones de naturaleza ideológica: *"Lui qui a connu durant toute sa vie les servitudes de l'enseignement se débarrasse en un tournemain des vêtements didactiques et des oripeaux idéologiques dont ses disciples avaient commencé, cinq ans plus tôt, à l'habiller"* [1].

No es casual que en el pasaje citado aparezca la imagen de los "oropeles ideológicos" que Mallarmé se niega a vestir; de hecho, lo que se nos quiere sugerir es que para el gran poeta francés la ideología se definía como algo superfluo y ostentatorio, superpuesto de manera arbitraria a la especificidad del arte literario. Se esboza así todo un conjunto de problemas que básicamente se reducen a la cuestión de saber hasta qué punto es admisible la conjugación de literatura e ideología, cuestión ésta que nos interesa, más que por ella misma, por los caminos de reflexión que abre.

Pese a ello, no será inoportuno recordar que es ésta una materia que, por referirse directamente a las grandes líneas de significación de la obra literaria, ha sido objeto de una considerable atención, sobre todo a la hora de estudiar las creaciones de artistas que marcaron indeleblemente sus respectivas épocas. Cuando se habla de la *cosmovisión* de Camões o de Racine, lo que se plantea no es sólo una relación personal del escritor con su tiempo; más que eso, lo que interesa es la capacidad que tuvo ese escritor para aprehender y diseminar por el mosaico de su producción literaria las líneas de fuerza de un universo complejo y multímodo. Y no puede negarse que la densidad de que se reviste ese universo se comprende en función de referencias ideológicas precisas que constituyen como su armazón, dándole así un significado profundo.

---

(1) Jean Pierre Faye, "L'idéologie littéraire (changement matériel et changement de forme)", in F. Cohen *et alii, Littérature et idéologies*, Paris, *La nouvelle critique*, s/f., p. 188.

Por otro lado, la importancia de las conexiones entre literatura e ideología puede ser atestiguada también por la forma en que tales conexiones han sido planteadas y por el impacto sociocultural resultante. Sin tener que remontarnos a la Antigüedad - y particularmente a las tesis de Platón acerca del lugar destinado al poeta en la *polis*– es fácil verificar cómo pensadores de la talla de un Sartre o de un Lukács han abordado, casi siempre en términos polémicos, cuestiones (como las del compromiso del artista o la pertinencia del realismo) muy próximas al problema de la capacidad de representación ideológica de la literatura; y ya se sabe que, incluso cuando se pretende alejada de temas de algún modo reveladores de una cierta toma de postura ideológica, la literatura acaba finalmente por reafirmar, en este caso desde su negación, la imposibilidad de escapar por completo a las incidencias de la ideología.

Más que eso, sin embargo, lo que aquí nos interesa es particularizar y profundizar en un abanico de cuestiones ligadas de un modo general a los procesos de manifestación de la ideología a través del discurso literario. Y por formularse éste recurriendo al apoyo expresivo del lenguaje verbal –con las implicaciones de naturaleza semántica que de ello se desprenden– tales cuestiones no pueden dejar de ser introducidas por una previa reflexión acerca de los términos en que la literatura transmite una cierta información estética y del específico proceso de semantización inherente a esa dinámica informativa.

1.2 Si asociamos literatura y dinámica informativa tendremos que considerar dos aspectos relevantes de toda práctica literaria: por un lado, esa práctica se reviste de una dimensión comunicativa estrechamente ligada a su estatuto de actividad social; por otro lado, la referida dimensión sólo es pertinente en la medida en que se destina a hacer circular sentidos expresos de forma más o menos compleja. Sólo en este contexto podemos hablar de la perennidad (o, cuando menos, de la vitalidad) de ciertas obras literarias, cuya densidad semántica estimula constantemente nuevas lecturas empeñadas en descubrir y revelar zonas de sentido inexploradas: por eso el *Hamlet* de Shakespeare o la "Ode Marítima" de Alvaro de Campos disfrutan de una proyección sociocultural a la que normalmente no pueden aspirar obras de circunstancia o simples estereotipos literarios, exactamente porque la carga semántica de estos últimos es muy débil y, por eso, rápidamente agotable.

Las posibilidades de *información* que la obra literaria posee no pueden, sin embargo, plantearse al margen de su estatuto de entidad estética, lo cual condiciona de forma irrecusable la ya referida dinámica informativa. Se sabe que la constitución de un mensaje informativo depende de una operación selectiva capaz de elegir unidades de información en un abanico más o menos amplio de alternativas; y en función de las virtualidades de selección de que se dispone se determina tanto el nivel de entropía de un proceso informativo, como la carga de novedad que aquél encierra: *"Así como la entropía es una medida de la desorganización, la información transmitida por un conjunto de mensajes es una medida de organización. De hecho, es posible interpretar la información de un mensaje esencialmente como el negativo de su entropía y el logaritmo de su probabilidad. Es decir, cuanto más*

probable es el mensaje, menor es la información proporcionada. Los lugares comunes, por ejemplo, son menos esclarecedores que los grandes poemas" [2].

No es casual que estas palabras del fundador de la Cibernética se cierren con una alusión a la capacidad de información de los grandes poemas. Es que estos, por proceder de procesos informativos dotados de gran entropía, constituyen mensajes imprevisibles, poseedores, por ello, de un elevado índice de información, lo que no es ajeno al efecto estético producido; en el extremo opuesto se encuentran aquellos mensajes literarios basados en procedimientos de selección y codificación de informaciones altamente redundantes, lo que lleva a la reducción de su potencial informativo, ya que su constitución no obedeció a una búsqueda de la sorpresa [3]: un poema ultrarromántico difícilmente puede fascinar a un lector exigente, porque la hipercodificación que le subyace origina apenas un estereotipo banalizado por la reiteración de los componentes (temáticos, técnico-literarios, etc.) que lo integran.

Estos presupuestos sólo nos interesan, sin embargo, en la medida en que podamos relacionarlos con un domínio preciso de la información transmitida por la obra literaria, o sea, la *información ideológica* que conlleva. Y, en este aspecto, deparamos con una situación de conflicto entre la peculiaridad que preside toda creación estética relativamente sofisticada y la vinculación social inherente a toda referencia ideológica.

Max Bense, que basó sus reflexiones sobre la estética del texto en el principio de la articulación armónica de la *complejidad* y del *orden* de los elementos en él presentes, afirma que *"el estado estético y su mundo de signos aparecen débilmente determinados, de un modo singular, frágil y siempre distinto, es decir, in-*

---

(2) Norbert Wiener, *Cybernetics and Society*, cit. por Décio Pignatari, *Información, lenguaje, comunicación*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977, p. 40. Desde idéntica perspectiva, Abraham Moles relacionó directamente *información* y *originalidad*, señalando que la primera no debe confundirse con la *significación* del mensaje transmitido (cf. *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël/Gonthier, 1972, pp. 36-43).

(3) Refiriéndose a las líneas orientativas que presiden los trabajos de los semiólogos soviéticos, Julia Kristeva aludió al efecto de sorpresa en los siguientes términos: *"Si les constructions poétiques sont considerées comme telles, ce ne serait que parce que leur apparition est très peu probable, tandis que la probabilité de l'emploi des autres constructions est, au contraire, très forte. Serait poétique ce qui n'est pas devenu loi"* (Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 53). Anótese, al respecto, la preocupación de rigor que domina a un matemático (A.N. Kolmogorov) empeñado en describir estadísticamente el ritmo de poemas de Maiakovski, contribuyendo así a la determinación de procedimientos técnico-estilísticos innovadores por ser diversos de los instaurados con cuño de regularidad (cf. A. N. Kolmogorov y A M. Kondratov, "Ritmica dei poemetti di Majakovskij", in R. Faccani y U. Eco (eds.), *I sistemi di segni e lo strutturalismo soviético*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 167-195). Igualmente atento a la capacidad de información estética poseída por los desvíos imprevisibles se revela B. A. Uspenskij en "La Semiotica dell'arte" (cf. *op. cit.*, pp. 87-90).

novador y creativo" [4]. Si estas palabras pueden ajustarse a dominios de creación literaria como, por ejemplo, el de la elaboración estilística del texto (sobre todo en el plano léxico e imagético), ya en otros el concepto de originalidad que parece presidir las afirmaciones de Max Bense plantea algunas dificultades. Conviene no olvidar, en efecto, que en ciertos contextos epocales y culturales, la libertad creativa del escritor puede surgir parcialmente condicionada por constricciones de distintos órdenes: cuando escribe *O crime do padre Amaro,* Eça de Queirós dispone ciertamente de un poder inventivo que, desde el plano estilístico al de la articulación de los puntos de vista, le permite un margen de originalidad considerable; pero en otros campos (inventario temático, articulación temporal, dinámica de la intriga, etc.), ya ese margen se ve considerablemente reducido por imposiciones de una corriente artística, el Naturalismo, a cuyas determinaciones el escritor, voluntaria o involuntariamente, no escapa.

Ahora bien, en función de lo expuesto, pensamos que, cuando está en causa la ideología presente en una obra literaria, la capacidad informativa que la caracteriza puede verse considerablemente disminuida por fuerza del cuño social y tendencialmente generalizado que preside las referencias ideológicas expresas; en otras palabras, puede decirse que, sobre todo en ciertos períodos estético-literarios relativamente consistentes desde el punto de vista ideológico (por ejemplo: el Renacimiento, el Naturalismo o el Neorrealismo), esa consistencia constituye un factor de redundancia semántica de la obra literaria. Esto no quiere decir que la ideología bloquee por completo la producción de la información estética, tal como la definió Max Bense; lo que acontece es que, encontrándose en cierto modo perjudicada por los condicionamientos expuestos, la novedad tiende a producirse sobre todo al nivel de los procedimientos de manifestación ideológica, esto es, de las soluciones técnico-discursivas que plasman sentidos ideológicos ya consagrados. Se resuelve así el conflicto entre redundancia y novedad al que antes nos referíamos, conflicto descrito por I. Lotman, en otro contexto, como confrontación dialéctica entre

(4) Max Bense, *Introducción a la estética teórico-informacional,* Madrid, Alberto Corazón, 1972, p. 176. Más adelante, oponiendo de manera algo esquemática los textos no literarios a los literarios, añade: *"En los textos triviales el número de decisiones es escaso, debido a que el convencionalismo, el tropismo del lenguaje corriente priva al texto de la decisión del autor y, por tanto, la aparición de una palabra está fuertemente predeterminada. Sin embargo, en los textos artísticos el autor toma en general palabra por palabra una decisión sobre su aparición. Esto implica un aumento de su información, es decir, del grado de su improbabilidad. El concepto de estética de la información se legitima de hecho por medio de estas relaciones"* (*op. cit.*, pp. 176-177). Cf. también Umberto Eco: *"La caratteristica del messaggio estetico è quella di formulare una sequenza significante altamente improbabile (ambigua rispetto alle regole del codice come sistema codificante) al fine di suggerire significati improbabili e multipli (e quindi di formulare universi semantici contraddittori rispetto alle regole consuete di formalizzazione del contenuto)"* (Introducción a R. Arnheim *et alii, Estetica e teoria dell'informazione,* Milano, Bompiani, 1972, p. 24).

dos mecanismos opuestos: *"L'un tend à soumettre tous les éléments du texte au système, à les transformer en une grammaire automatisée, sans laquelle l'acte de communication est impossible, et l'autre tend à détruire cette automatisation, et à faire de la structure elle-même le porteur de l'information"* [5]. Se salvan así, por medio de la mencionada confrontación dialéctica, los riesgos de una postulación dicotómica que frontalmente rechazamos: la que tendería a ver en las relaciones entre ideología y discurso literario la simple adecuación de algo por hacer (la articulación textual) a un componente ya acabado (la ideología).

1.3 La información estética producida en la obra literaria se conjuga con la información semántica que le es inherente, cabiendo a cada una, de acuerdo con las tesis defendidas por Abraham Moles, un perfil particular: mientras la primera es *"spécifique au canal qui la transmet"*, siendo, por ello, intraducible, la segunda se deriva *"d'une logique universelle, structurée, énonçable, traduisible dans une langue étrangère"* [6] y sirve para preparar y llevar a la ejecución de acciones, dentro de una esfera de competencia que, como veremos, es la propia de la dimensión ideológica del discurso literario; por eso hay que realzar en este último la importancia de toda manifestación de sentidos.

En una declaración a propósito de los problemas de significación de sus novelas, Alain Robbe-Grillet afirma: *"Je ne suis pas du tout obsédé par l'expression d'un sens, mais par les mouvements du sens. Des critiques, comme Jean Ricardou, ont fait de la forme la seule valeur de mes livres. Je pense, au contraire, que le sens y est extrêmement important: on y voit, en effet, des possibilités de sens en lutte contre des formes ou inversement, des formes en lutte contre des sens qui esaient de s'installer. Le sens, s'il est unique, est toujours totalitaire"* [7]. Destaquemos, ante todo, la preocupación que en estas palabras se trasparenta por una valorización del vigor semántico de la obra literaria, valorización tanto más destacable por venir de un autor ligado a la experiencia literaria (el *nouveau roman*) a veces apodada de formalista. Pero lo que más nos interesa en el testimonio de Robbe-Grillet son ciertos aspectos particulares de la cuestión en debate. Así, debe señalarse, en primer lugar, que el sentido es aquí pluralizado y potenciado (*"des possibilités de sens"*), esto es, que se rechaza una manifestación única de sentido, lo que de manera inmediata nos conducirá a la dimensión plurisignificativa de la obra literaria; en segundo lugar, Robbe-Grillet habla de tentativa de instalación de sentidos, afirmación que no puede dejar de sugerirnos una formulación discursiva no siempre pacífica, sino, por el contrario, complicada por la intrínseca condición de existencia de un discurso no remitido al

(5) I. Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1975, p. 120.

(6) A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, ed. cit., pp. 196 y 197. Señálese, de paso, que nos parecen abusivamente dicotómicos los términos en que A. Moles separa, a veces, los dos tipos de información: *"Ainsi, dans une pièce de théâtre, l'argument, l'action, l'histoire racontée appartiennent à l'information sémantique, les structures grammaticales, les implications logiques, y appartiennent également. Le jeu des acteurs, la chaleur de leur voix, l'expression, la richesse de la mise en scène, appartiennent à l'information esthétique"* (*op., cit.*, p. 200).

(7) Entrevista concedida al diario *Le Monde* de 22-9-78.

ejercicio de la referencialidad; finalmente, y confirmando esa situación conflictiva, en el proceso descrito intervienen de forma activa soluciones técnico-formales que no sólo no admiten una concepción aislada e independiente de los sentidos, sino que solicitan nuestra atención en cuanto condicionantes activos de la dinámica semántica de la obra literaria.

Si las palabras de Robbe-Grillet no fueran suficientes para atestiguar la importancia de que se revisten, en la organización de la obra, los sentidos literarios patentizados, otros elementos confirmativos podrían ser fácilmente aducidos. Estamos pensando, naturalmente y ante todo, en el soporte verbal que preside el plano de la expresión del discurso literario, lo que puede ser encarado en primera instancia como base denotativa en la que confluyen recursos técnicos genéricamente estilísticos como las connotaciones, ciertas figuras de retórica o procedimientos imagéticos; de tal modo es destacable el aludido domínio que un teórico como Roman Ingarden centró en él uno de los cuatro estratos por medio de los cuales, en el cuadro de una estructuración orgánica y polifónica, describió la obra de arte: *"A presença do estrato das unidades de sentido na obra de arte literária tem a sua expressão principalmente no facto de esta obra –mesmo no caso de un poema puramente lírico– nunca poder ser un produto completamente irracional, como é bem possível suceda com outros tipos de obra de arte, particularmente com a música"* [8].

Pero si de este nivel pasamos a otros ámbitos de localización más difusa, como el de los componentes temáticos, el de las aserciones ideológicas o el de las referencias míticas y simbólicas, comprobaremos que seguimos refiriéndonos a un universo de sentidos que no dispensan, por otra parte, la contribución del primer nivel mencionado; baste recordar a este propósito que, cuando prácticas del tipo de las de la poesía experimental afectan a la linearidad y la discursividad semántica del soporte verbal de la obra literaria, resultan también afectados, de manera variable, los sentidos temáticos, ideológicos y mítico-simbólicos a los que aludíamos, tendiendo entonces las cualidades expresivas del texto artístico a asimilarse a los recursos propios de las artes visuales.

De lo expuesto creemos que se puede concluir que es en virtud de los sentidos que encierra como puede serle atribuida a la obra literaria una función de extrema importancia: la función cognoscitiva, situada en las antípodas de concepciones formalistas, o puramente lúdicas de la creación artística. A la posibilidad de proporcionar un cierto conocimiento se ligan estrechamente otras dos cuestiones particularmente pertinentes cuando se plantea el problema de la representación ideológica: nos referimos, en primer lugar, al quehacer artístico, en el fondo cimentado sobre la capacidad que tiene la obra literaria de documentar (esto es, de dar a conocer) situaciones de orden social, económico y político que urge transformar en función de directrices ideológicas precisas; pero pensamos también en un importante complemento de la concepción comprometida de las prácticas artísticas: la dimensión prag-

(8) Roman Ingarden, *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, pp. 232-233.

mática de la obra literaria (o, si se prefiere, de los signos en ella presentes) en cuanto entidad que actúa sobre un destinatario disponible para su captación.

No significa esto que deba exigirse a la obra literaria que active y propicie conocimiento recurriendo a procedimientos que olviden su condición estética, como acontece en ciertos casos extremos, cuando el discurso literario asume una fisonomía panfletaria o cuando sus pretensiones documentales rozan la pura referencialidad. Sin prejuicio de las tesis que afirman el valor gnoseológico de la literatura (como es el caso de las defendidas por un teórico materialista como Galvano Della Volpe) conviene observar que ese valor se somete a las imposiciones dictadas por la especifidad del lenguaje literario; en otras palabras, puede decirse que el conocimiento facilitado por la obra literaria no es aprehendido en los términos directos e inmediatos propiciados, por ejemplo, por un discurso historiográfico o por un relato de prensa, pero debe tener en cuenta ciertos factores de orden estético-literario que pueden hacer irrecusablemente difuso y complejo ese conocimiento: nos referimos, por ejemplo, al carácter de ficción que preside una novela, obligando a encuadrarla en los condicionamientos inherentes a la categoría de verosimilitud, a la inclinación irónica propia de ciertos estilos, llevando a una descodificación por inversión semántica, o a los símbolos que eventualmente dominen un poema lírico, solicitando una capacidad de abstracción ajustada a la captación del funcionamiento simbólico. Por eso, Pierre Macherey observa que *"na obra é importante o que não está dito"*, añadiendo que *"o que é importante é aquilo que a obra não pode dizer, pois é aqui que se faz a elaboração duma palavra, uma espécie de marcha para o silêncio"* [9].

Ahora bien, cuando está en causa un proceso de representación ideológica (y, por tanto, una dinámica cognoscitiva viabilizada por sentidos literarios estratégicamente distribuídos en el cuerpo de la obra), es evidente que esa representación se sujeta también al estatuto del lenguaje literario. Por eso, la presencia de sentidos ideológicos en la obra literaria debe ser considerada en el cuadro de una discursividad propia, a la cual no son ajenas condiciones particulares de producción, sistematización y codificación.

2 *DISCURSO IDEOLOGICO.*

2.1 Hablar, en este contexto, de *discurso* es asociar el problema general de la representación ideológica a las condiciones concretas y a la configuración asumida por esa representación. De este modo, entenderemos aquí *discurso* en el sentido de instrumento de comunicación implicado en un proceso de dimensión social y dotado de incidencias pragmáticas en este caso especialmente relevantes; pero esta perspectivización, centrada en un plano de vinculación sintagmática, no elimina referencias de naturaleza paradigmática. Por el contrario: nos ha de servir básicamente como punto de apoyo que permitirá el planteamiento de la representación de la ideología al nivel de las instancias de enunciación del discurso que la plasma.

Lo que ahora, sin embargo, nos interesa, es esbozar un espacio de proyec-

(9) P. Macherey, *Para uma teoria da produção literária*, Lisboa, Ed. Estampa, 1971, p. 84.

ción de la ideología; y ese espacio, si tenemos en cuenta la conjugación de esta búsqueda con el análisis de prácticas ideológicas de carácter estético-literario, corresponde al enunciado en que materialmente se traduce la articulación del discurso. Pero esto, por otro lado, no significa que el sujeto (antes incluso de reencontrarlo empeñado en la activación del código ideológico) se eclipse en beneficio de una valoración excesiva de la materialidad discursiva: constituye una entidad mediadora potencialmente representada en la superficie del discurso y, más aún, susceptible de remitir a condicionamientos que lo transcienden. Antes de afirmar que *"poiché il soggetto dell'enuciazione, con tutte le sue proprietà e attitudini, è presupostto dall'enunciato, esso deve essere 'letto' o interpretato come uno degli elementi del contenuto veicolato"*, Umberto Eco fijaba la necesidad de *"prendere in considerazione il ruolo del soggeto comunicante non solo come finzione metodologica ma anche e soprattutto come soggetto concreto, radicato in un sistema di condizionamenti storici, biologici, psichici, cosi come lo studiano per esempio la psicoanalisi e le altre discipline dell'uomo"* [10].

Así, en la práctica discursiva, el sujeto que la activa no sólo manifiesta su presencia de forma inequívoca, sino que además no sustrae esa presencia a ciertos contornos (sobre todo los de naturaleza histórica y social) susceptibles de transformarlo en agente ideológico. Por eso nos parece legítimo hablar de *discurso ideológico* (expresión en singular que no implica una pretendida homogeneidad de configuraciones discursivas), aquí entendido como resultado de la formulación de un enunciado capaz de hacer circular, en el cuerpo social en que se inscribe, sentidos que representan, de forma normalmente velada, las directrices fundamentales de una ideología; aceptada esta concepción habrá que encarar como inexacta una concepción según la cual *"le discours idéologique constitue, d'une certaine manière, un code"* [11]. Que *se derive* de un código nos parece acertado, como por otra parte tendremos oportunidad de observar; pero confundirlo con ese código equivale no sólo a ignorar la inserción del discurso ideológico en un plano sintagmático no susceptible de abarcar la dinámica de productividad subyacente a todo sistema de signos, sino que, so-

(10) U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, 6ª ed., Milano, Bompiani, 1978, pp. 375 y 376. Otro semiólogo italiano de formación marxista acentúa también, de forma todavía más incisiva, las concesiones entre el sujeto del discurso y su entorno histórico-social: *"Dal punto di vista qui sviluppato, immaginare come potrebbe essere un discorso tenuto al di fuori de una data situazione storico-sociale riesce impossibile; non si riesce cioè a capire cosa vorrebe dire tenerlo, né ad atribuire in quel contesto un senso preciso alla dizione 'al di fuori di'. L'operazione tipicamente sociale di tenere un discorso è svolta da un individuo o da un gruppo, i quali sono quell'individuo e quel gruppo. Un discorso si serve del linguaggio nella forma concreta di questa o di questa lingua, cioè di una struttura sempre storicamente assai determinata, sociale per definizione e dunque sempre ideologizzata come prodotto e ideologizzante come strumento (...)* (F. Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, *apud* A. Ponzio (ed.), *La semiotica in Italia*, Bari, Dedalo libri, 1976, pp. 493-494).

(11) Olivier Reboul, *Langage et idéologie*, Paris, P.U.F., 1980, p. 41. Curiosamente, en otro pasaje de su libro, el autor acaba por contradecir la identificación discurso/código, al afirmar: *"la force du discours idéologique, la violence qu'il exerce sur les hommes tient moins à son messagc au'à son code"* (*op., cit.*, p. 181).

bre todo, nos lleva a despreciar un aspecto crucial de su existencia: los procedimientos de representación que traducen los sentidos ideológicos expresos, los cuales, a su vez, no pueden ser de ningún modo ajenos a la íntima conexión dialéctica entre ideología y lenguaje. Como afirma Ferruccio Rossi-Landi, *"cuando se habla de ideología también se está hablando, necesariamente, de lenguaje y viceversa (...). La máquina del lenguaje es, pues, interna respecto a la ideología, tal como la máquina de la respiración es interna al organismo, o como las maquinarias industriales son internas al capital constante y este es interno a la producción, la cual es a su vez interna respecto a la reproducción social"* [12].

De este modo somos llevados, ante todo, a la cuestión de la ocultación y del disfraz a que se sujetan los sentidos ideológicos. Por encerrar normalmente un proyecto de poder, la ideología tiende a ocultar sus verdaderas motivaciones, prefiriendo expresarlas por medio de un discurso que, si no es enteramente críptico, exige, por lo menos, una labor de descodificación que sólo alcanza esas motivaciones por una vía mediata. Por eso, el discurso ideológico sólo será cabalmente analizado si se atiende de manera general a las estrategias de manifestación semántica que presiden su elaboración, completándose esa reflexión con una descripción de los signos que lo estructuran.

De estos problemas no puede disociarse la cuestión de la variedad y diversidad de los discursos ideológicos. En efecto, en el contexto de un vasto y polifacético abanico de instrumentos de producción ideológica (en ciertos casos ligados a las instituciones que Althusser designó como "aparatos ideológicos de Estado"), se asiste a la multiplicación de las más variadas prácticas discursivas: desde los rituales y ceremonias religiosas hasta las prácticas políticas propiamente dichas, de la creación estética a fenómenos paraculturales como la prensa, la publicidad, el folletín televisivo o las tiras cómicas, se suceden las soluciones de elaboración discursiva, ajustadas a cada circunstancia específica de comunicación y empeñadas al mismo tiempo en desvelar y ocultar raíces ideológicas sólo accesibles cuando se domina el repertorio de signos ideológicos que sirven a la mencionada labor discursiva [13].

---

(12) F. Rossi-Landi, *Ideología*, Barcelona, Editorial Labor, 1980, p. 236. Esta concepción no choca con el reconocimiento de la diversidad de los sistemas sígnicos que sirven las prácticas ideológicas (cf. *op., cit.*, pp. 85 ss.) ni con la afirmación del carácter eminentemente social de todo el discurso (cf. *op., cit.*, pp. 295-297).

(13) En el cuadro de diferentes corrientes metodológicas, varios estudiosos han analizado las incidencias ideológicas de las más variadas prácticas discursivas. Cítense, a título de ejemplo, Eliseo Veron, *Ideología, estrutura e comunicação*, São Paulo, Cultrix, 1977, y también su participación en un número de la revista *Communications* (28, Paris, 1978) subordinado al título genérico de *Idéologie, discours, pouvoirs* e incluyendo estudios sobre el discurso periodístico y la información televisiva; Jacques Chevalier (ed.), *Discours et idéologie*, Paris, P.U.F., 1980 (dedicado sobre todo al discurso político); Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para ler o Pato Donald*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1975 (sobre la carga ideológica transportada por los personajes de Walt Disney); U. Eco, *Apocalípticos e integrados*, 2ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, s/f. (sobre la cultura de masas, los medios de comunicación audiovisual, etc.); Jean Cazeneuve, *Les pouvoirs de la télévision*, Paris, Gallimard, 1970.

Entre tanto, no es difícil reconocer que el lenguaje verbal constituye un dominio particularmente habilitado para servir las exigencias expresivas del discurso ideológico. Tanto cuando se pone al servicio de prácticas de tipo estético-literario como cuando es utilizado en discursos como el político o el periodístico, o incluso cuando acompaña cualquier otra sintagmática de naturaleza icónica (en el cine, en la televisión o en la tira cómica), el lenguaje verbal, por las virtualidades de representación semántica que naturalmente lo caracterizan, posee una particular capacidad de adecuación a la constitución del discurso ideológico; por eso Bajtin, tras afirmar que *"le mot est le phénomène idéologique par excellence"*, añade *"Le mot (...) est neutre face à toute fonction idéologique spécifique. Il peut remplir des fonctions idéologiques de toutes sortes: esthétique, scientifique, morale, religieuse"* [14].

2.2 Como lo que aquí nos interesa son las prácticas discursivas de tipo estético-literario, no extrañará que privilegiemos un encuadramiento de la representación ideológica en el ámbito de aquellas prácticas, sin procurar ahora saber si es viable perfilar con nitidez los límites que las separan de las no literarias. Para ello, habrá que recordar previamente y sólo de manera introductoria que la cuestión de la *representación* constituye no sólo un problema ancestral, en el contexto de cualquier reflexión sobre las relaciones entre la literatura y el universo en que está inscrita, sino también un concepto cuyo abordaje abre camino al análisis de materias de incidencia técnico-literaria.

Así, conviene recordar que cuando Platón y Aristóteles reflexionan sobre los procesos de imitación, lo que se plantea es ya la representación; y cuando el primero separa una opción imitativa *(mímesis)* de otra *(diégesis)* mediatizada por el poeta, se establece en cierto modo una distinción cualitativa (apenas amenizada por una modalidad híbrida prevista en el texto platónico) entre los procesos de representación planteados, exigiéndose en principio al segundo que someta los elementos a representar a específicas soluciones técnico-discursivas susceptibles de condicionar la imagen que de esos elementos es facilitada: *"Creio que já se tornou bem evidente*

(14) M. Bakhtine, *Le marxime et la philosophie du langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1977, pp. 31 y 32. Desde que, hace unos pocos años, comenzó a ser divulgada en Occidente, la obra de Bajtin (a veces confundido con su discípulo V. N. Voloshinov) no ha cesado todavía de concitar la atención de teóricos del lenguaje y de la literatura; así lo demuestran estudios de J. Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman", in Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, ed. cit., pp. 143-173; J.-L. Houdebine, *Langage et marxisme*, Paris, Klincksieck, 1977, pp. 161 ss.; A Shukman, "Between Marxism and Formalism: the stylistics of Mikhail Bakhtin", in E. Shaffer (ed.), *Comparative criticism*, Cambridge Univ. Press, 1980, pp. 221-234; P. V. Zima, "Text and context: the sociolinguistic nexus" y W. G. Walton, "V. N. Voloshinov: A marriage of formalism and marxism", in Peter V. Zima (ed.), *Semiotics and dialectics. Ideology and the text*, Amsterdam, John Benjamin B. V., 1981, pp. 39-102; V. Strada, "Diálogo con Bachtin", in *Intersezioni*, ano 1, 1, Bologna, 1981, pp. 115-124; T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, Paris, Ed. du Seuil, 1981 (cf. sobre este último E. P. Coelho, "Todorov e a problemática de Bakhtine", in Colóquio/Letras, 63, Lisboa, 1981, pp. 63-65).

para ti o que antes não pude demostrar-te; que em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta –é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros géneros, se estás a compreender-me" [15].

Es bien sabido que esta articulación no siempre escapó a los riesgos de un mecanicismo dicotómico que separa radicalmente los contenidos arrastrados de las formas que los plasman; pero eso no impide que la representación haya concitado la atención de teóricos como Lukács, Auerbach o Roman Ingarden, el primero interesado en analizar los condicionamientos y vinculaciones ideológicos de los que depende la práctica del realismo artístico, y el segundo aproximándose de un modo general a las modulaciones a que se somete la representación de lo real en obras tan distanciadas entre sí como *La Odisea,* el *Decamerón, Don Quijote* o *Le Rouge et le Noir,* relacionando el último la ficcionalidad con los grados y modos de presencia de la realidad en la obra literaria. Géneros literarios, estilo artístico, procedimientos imitativos, relaciones de homología, representatividad histórico-social de la literatura, constituyen, pues, aspectos esenciales del complejo problema de la representación, al cual no son ajenas también, como de lo dicho se deduce, cuestiones ligadas a la esencia ontológica del fenómeno literario y a sus posibilidades gnoseológicas. En cierta manera, Roman Ingarden sintetizó el rumbo hacia el cual nos interesa encaminar el problema al afirmar que representar *"é um dar 'a conhecer' algo, mas é radicalmente distinto de 'apresentar' o objecto por meio das respectivas relações objectivas. É um 'dar a conhecer' algo diferente do elemento representante, em que o representante 'imita' o representado, oculta-se a si mesmo como representante para se mostrar ao mesmo tempo como o pretensamente representado a assim trazar, por assim dizer, da distância o outro que de facto apenas representa e deixá-lo a ele mesmo falar na sua própria figura"* [16].

Si intentamos penetrar en el significado profundo de estas palabras, debemos realzar, ante todo, la índole dialéctica que domina la relación representante/representado; en efecto, fijar la autonomía de que ambos elementos disfrutan y, por otro lado, acentuar la simulación que el primero lleva a cabo, supone privilegiar un antagonismo dinámico que se resuelve al nivel de una discursividad *("trazer (...) da distância o outro (...) e deixá-lo a ele mesmo falar na sua própria figura")* no afectada por el mecanismo dicotómico (forma/contenido) a que ya nos hemos referido *"Chaque moment est à la fois condition, cause, antécédent, élément, aspect des moments ultérieurs et supérieurs du développement. Il y rest présent et enveloppé –dépas-*

(15) Platão, *A República,* 394 b e c; introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, 2ª ed., Lisboa, Fund. C. Gulbenkian, 1976, p. 118.

(16) R. Ingarden, *A obra de arte literária,* ed. cit., p. 267.

sé mais contenu" [17]. En función de lo expuesto, se comprende que la representación literaria, una vez perspectivada por la especificidad de su labor discursiva (cf. Ingarden: *"o representante 'imita' o representado, oculta-se a si mesmo como representante para se mostrar..."*; el subrayado es nuestro), remite a un proceso de transformación estética en que los elementos representados, sujetándose a la especificidad mencionada, no abdican, sin embargo, de su esencia.

Es en estos términos como debe ser planteada, en nuestra opinión, la representación literaria de la ideología. Se trata, pues, de encarar el discurso literario como resultado de una dialéctica de incorporación de componentes ideológicos capaces de influir, por la fuerza del vigor semántico que los caracteriza, en la configuración expresiva propia del mencionado discurso, sin subvertir necesariamente su naturaleza estética; y se trata también de entender esa configuración específica como un aspecto particular de aquello a lo que Lotman llamó *modelización secundaria*, en el cuadro de la más amplia modelización del mundo concretada a través de los sistemas semióticos y naturalmente incidiendo también sobre la ideología *"Une communication artistique crée le modèle artistique d'un phénomène concret – le langage artistique modélise l'universel dans ses catégories les plus générales qui, représentant le contenu le plus général du monde, sont une forme d'existence pour les choses et les phénomènes concrets"* [18].

---

(17) N. Gutermann y H. Lefebvre, *La conscience mystifiée*, Paris, Gallimard, 1936, p. 21. Esta formulación desarrolla y ajusta a un cuadro materialista lo que Hegel enunciara en los términos siguientes: *"En vérité, l'esprit ne se trouve jamais dans un état de repos, mais il est toujours emporté dans un mouvement indéfiniment progressif; seulement il en est ici comme dans le cas de l'enfant: après une longue et silencieuse nutrition, la première respiration, dans un saut qualitatif, interrompt brusquement la continuité de la croissance seulement quantitative, et c'est alors que l'enfant est né; ainsi l'esprit qui se forme mûrit lentement et silencieusement jusqu'à sa nouvelle figure, désintègre fragment par fragment l'édifice de son monde précédent; l'ébranlement de ce monde est seulement indiqué par des symptômes sporadiques" (La phénoménologie de l'ésprit*, Paris, Aubier-Montaigne, 1939, tomo I, p. 12).

(18) I. Lotman, *La structure du texte artistique*, ed. cit., p. 48. El concepto de modelización aparece en los comienzos de la constitución de la semiótica soviética y es presentado como sigue en un texto de configuración programática: *"Nella società umana la modellazione del mondo si effettua grazie ad un certo numero di sistemi segnici coesistenti e tra loro complementari. (...) I diversi sistemi semiotici di modellazione formano una complessa gerarchia di livelli, nella quale il sistema di livello inferiore (ad esempio il linguaggio naturale) serve per la codificazione dei segni che entrano a far parte del sistema di livello superiore (ad esempio i sistemi segnici dell'arte e della scienza); a sua volta ognuno dei sistemi segnici compresi in questa gerarchia può formare una successione di livelli sistematizzata (o in parte sistematizzata)"* ("Introduzione allo studio strutturale dei sistemi segnici", in R. Faccani y U. Eco (eds.), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, ed. cit., p. 38). Sobre los conceptos referidos, su pertinencia teórica y las dudas que todavía suscitan cf. A. Shukman *Literature and Semiotics. A study of the writings of Yu. M. Lotman*, Amsterdam/New York/Oxford, North-Holland Pub., 1977, pp. 13 ss., 23-24 y 120 ss., y W. D. Mignolo, *Elementos para una teoría del texto artístico*, Barcelona, Ed. Crítica, 1978, pp. 54 ss.

A partir de aquí, somos llevados hacia una cuestión a la que en otra fase de este trabajo dedicaremos una atención más sistemática: la que corresponde básicamente a la necesidad de establecer un lazo de unión entre las motivaciones ideológicas subyacentes a la obra literaria y los procedimientos narrativos que esta perfila. No es casual que la novela constituya una forma narrativa preferentemente ajustada al pensamiento positivista (como ocurre en el período naturalista) o que el idealismo romántico privilegie, por el contrario, soluciones híbridas e incluso, en casos extremos, la pura negación de cualquier constricción de orden técnico-literario. Todos estos fenómenos tienen que ver, a nuestro entender, con el hecho de que la ideología, al aflorar en el discurso literario, aparece transformada y estéticamente mediatizada sobre todo por opciones de género remotamente radicadas en el problema de la oposición entre *mímesis* y *diégesis*. Son estos condicionamientos los que, en última instancia, se ligan a la transparencia y al grado de eficacia de que eventualmente se reviste el discurso literario o, en otras palabras, a la capacidad de información ideológica de que éste está dotado; ahora bien, teniendo en cuenta lo que acabamos de exponer, no podemos disociar la referida eficacia y poder informativo de la sistematización y del proceso de codificación que presiden la producción del discurso ideológico.

2.3 La referencia al *discurso ideológico* como fenómeno derivado de una actividad sistemática nos interesa, en este contexto, no sólo porque así seremos llevados a la configuración del espacio ideológico que encuadra esa discursividad, sino también porque, en función de ese espacio, crearemos condiciones para superar los riesgos de una concepción tendencialmente formalista del discurso ideológico.

No cabe dentro de los horizontes de este trabajo buscar una definición de *ideología* que pueda conciliar o eliminar las divergencias que se derivan de la circunstancia de ser el referido concepto normalmente definido a partir de perspectivas particulares. O porque parten de premisas filosóficas, o porque se limitan a una óptica sociológica, o porque se restringen al domínio político, los autores que se han enfrentado con el problema de la ideología han acabado por ofrecer formulaciones con frecuencia altamente dispares, cuando no antagónicas [19]; se compren-

(19) En la tal vez más documentada y sistemática obra que sobre esta materia se puede consultar, Ferruccio Rossi-Landi inventaria once bloques de conceptos sobre la noción de ideología, desde las acepciones despreciativas a las positivas (cf. *Ideología*, ed. cit., sobre todo pp. 34-54). También Adam Schaff se hizo eco de las dificultades de conceptuación de la ideología, denunciando en Althusser oscilaciones de contradicciones de definición (cf. *Structuralisme et marxime*, Paris, Ed. Anthropos, 1974, pp. 69 ss. y 81 ss.) y observando además que *"le mot 'idéologie', de même que les autres expressions du langage humain, possède son histoire, 'vit' et se développe en même temps que toute la société (...). La chose est ordinaire, et ce serait un 'miracle' si le mot 'idéologie', si étroitement lié avec la vie sociale et ses péripéties, n'observait pas cette règle générale"* (*op. cit.*, p. 86); cf. también K. Mannheim, *Ideology and utopia. An introduction to the sociology of knowledge*, London/Hnley, Routledge and K. Paul, 1976, pp. 53 ss.; Pierre V. Zima, "Les mécanismes discursifs de l'idéologie", in *Revue de l'Institut de Sociologie*, 4, Bruxelles, 1981, pp. 719-720.

de mejor, en función de lo expuesto, que Raymond Aron haya reducido una tentativa de definición a los vagos términos que identifican la ideología con la idea del adversario, como igualmente se comprende que la concepción marxista de la ideología como "corpus" de pensamientos de la clase dominante, por ser el resultado de un análisis particular de las relaciones sociales y económicas, no puede ser asumida como patrón intranspasable [20].

Sea como fuere, es posible encontrar al menos un elemento común al confrontar definiciones del concepto de ideología procedentes de autores y cuadrantes muy variados, lo que hace todavía más significativa esa coincidencia: nos referimos al hecho de afirmarse a menudo el carácter de *sistema* que domina una ideología. Así, para Mikel Dufrenne, la ideología *"tend à s'organiser en se rationalisant, à former un système: la cohérence d'un système qui reflète, consacre et perpetue le système social"*; por su parte, Eliseo Veron habla explícitamente de *"ideological system"*, subrayando que no es *"the 'output' of the computer but its PROGRAM. From this point of view, then, and at this level of analysis, an 'ideology' may be defined as A SYSTEM OF SEMANTIC RULES TO GENERATE MESSAGES"*; Guy Rocher, situándose en una perspectiva sociológica, define también ideología como *"un système d'idées et de jugements, explicite et généralement organisé, qui sert à décrire, expliquer, interpréter ou justifier la situation d'un groupe ou d'une collectivité et qui, s'inspirant largement de valeurs, propose une orientation précise à l'action historique de ce groupe ou de cette collectivité"*; Massimo Bonfantini, partiendo de una noción difusa y poco controvertida, afirma que *"inquesta accezione è ideologia una qualsiasi elaborazione concettuale sistematica che possieda determinati caratteri specifici che la contradistinguono rispetto ad altre elaborazioni concettuali sistematiche como le teorie scientifiche o i procedimenti tecnici"*; incluso las formulaciones de filiación claramente marxista no dejan de insistir en el mismo punto: es el caso de Günter Heyden, para quien *"une idéologie est un système de conceptions sociales (politiques, économiques, juridiques, pédagogiques, artistiques, morales, philosophiques, etc.) qui expriment des interêts de classe déterminés et qui impliquent des normes de conduite, des points de vue et des évaluations corrrespondants"*, y es el caso también de Althusser, reinterpretando el legado marxista y afirmando que *"une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de*

(20) Cf. respectivamente R. Aron, "L'idéologie", in *Recherches philosophiques*, nº 6, Paris, 1936-37, especialmente p. 82; K. Marx y F. Engels, *L'idéologie allemande*, Paris, Les Editions Sociales, 1968, p. 75. Analizando el tono despectivo de la concepción marxista de la ideología, Adam Schaff observa que Marx y Engels *"nao se propunham definir o conceito de 'ideologia' num sentido mais lato, comparável àquele em que este termo funciona hoje: o seu único propósito era caracterizar o valor congnitivo da 'ideologia' no sentido mais restrito do termo, tal como era compreendido na época em que significava, por definição, o conhecimento deformado, alterado"* (*História e verdade*, Lisboa, Ed. Estampa, 1974, pp. 160-161).

représentations (images, mythes, idées ou concepts selon le cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée" [21].

Las citas podrían multiplicarse aún más e incluso englobar definiciones en las que, aunque no explícitamente formulado, el carácter sistemático de la ideología continúa presente de manera implícita.

Llamaremos la atención, ante todo, hacia el cuño impositivo que afecta a la concepción de la ideología como sistema; en ese orden de ideas, tendremos que reconocer en el sistema ideológico un aspecto constringente, en la medida en que la afirmación organizada de valores, juicios o conceptos tenderá a revestirse de una inclinación normativa que en cierto modo viene a inspirar el curso de prácticas sociales, culturales o políticas [22]. Por otro lado, el ejercicio de esa normatividad no exige, en una primera instancia, la referencia a elementos de contenido, sino sólo la dinámica de una gramaticalidad traducida en la elaboración de formulaciones

(21) Respectivamente: M. Dufrenne, *Art et politique*, Paris, U.G.E., 1974, p. 46; E. Veron, "Ideology and social sciences: a communicational approach", in *Semiotica*, III, 1, The Hague/Paris, 1971, p. 68; G. Rocher, *Introduction à la sociologie générale. 1-L'action sociale*, Paris, Editons HMH, 1968, p. 127; M. Bonfantini, "Principi per una semiotica della società", in *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 23, Milano, 1979, p. 33; G. Heyden, in M. Buhr y G. Klaus, *Philosophisches Wörterbuch, apud* Michel Vadée (ed.), *L'idéologie*, Paris, P.U.F., 1973, p. 19; L. Althusser, *Pour Marx*, Paris, F. Maspero, 1975, p. 238; cf. también K. Mannheim, *Ideology and utopia*, ed. cit., pp. 49-50. En un artículo reciente sobre las relaciones entre texto literario e ideología, Philippe Hamon observa que *"réunir les définitions les plus générales et les plus couramment admises de l'idéologie ne donne pas, d'emblée, pour une recherche qui se consacrerait plus particulièrement à l'étude des rapports existant entre le textuel et l'idéologique, d'outils efficaces ni de pistes très sûrs pour développer cette même recherche"* ("Texte et idéologie", in *Poétique*, 49, Paris, 1982, p. 106); las propuestas de definición transcritas y lo que después se expondrá muestran que Hamon (que no alude a ninguno de los autores que hemos citado) no tiene razón.

(22) Lo cual no quiere decir en modo alguno que ese aspecto constringente sea aprehendido como tal por el sujeto de una práctica ideológica: *"It (ideology) appears as a certain 'natural' ideas, a certain horizon, an ordinary way of thinkings, 'common sense'. It is not perceived as a limitation, a closure. Ideologies then are not perceived as systems of ideas (though they can be elaborated as systems, 'natural' systems, in, for example, law books); they govern the way people normally act, their feelings of themselves as individuals"* (R. Coward y J. Ellis, *Language and Materialism*, Boston, London and Henley, Routledge and K. Paul, 1980, p. 37; subrayados nuestros); por su parte, Pierre V. Zima, refiriéndose a la dimensión colectiva del sujeto del discurso ideológico, apunta en el mismo sentido cuando afirma: *"Bien qu'on puisse dire que 'le Sujet agit à travers l'idéologie', il ne lui préexiste pas: c'est au contraire l'idéologie qui préexiste au Sujet. Celui-ci se constitue en Sujet en choisissant certaines valeurs sociales, en s'identifiant à celles-ci"* ("Les mécanismes discursifs de l'idéologie", *loc. cit.*, p. 723).

discursivas cuyo tejido significante es capaz de encuadrar y plasmar sentidos ideológicos particulares: por eso Eliseo Veron afirma que una ideología *"est une grammaire d'engendrement de sens, d'investissement de sens dans des matières signifiantes (...). Une idéologie peut (toujours de manière fragmentaire) se manifester aussi sous forme de contenus (c'est peut-être ce qu'on appelle couramment le "discours politique"). Mais le concept d'idéologie (une idéologie) ne peut pas être défini à ce niveau"* [23]. A partir de aquí, es posible llegar a una última conclusión: la de que el carácter sistemático y normativo de la ideología constituye implícitamente una sugestión en el sentido de que la encaramos como dominio susceptible de codificación, englobando, por tanto, signos ideológicos ajustados a la consecución de un cierto grado de eficacia comunicativa. Para hacerlo (y aún antes de haber ceñido este problema al dominio escrito del lenguaje literario) hemos de tomar en consideración la amplitud que caracteriza todo sistema ideológico.

El ámbito del alcance de un sistema ideológico tiene directamente que ver con su integración en un *espacio ideológico*, en cuyo seno se concreta el discurso ideológico en cuanto práctica que sólo se comprende en función de un grado considerable de inserción social. Es justamente por esa inserción por lo que la producción del discurso ideológico escapa, muchas veces, al control directo del sujeto que lo enuncia; en otras palabras, puede decirse que la sujeción del discurso ideológico a principios de organización sistemática, así como su formulación en un espacio de contornos sociales, tienden a diluir la intención consciente en principio inherente a una concepción expresiva de la producción discursiva. Inmerso y participante en un amplio dominio de recepción, absorción y transformación de informaciones de recorte ideológico, el sujeto del discurso acaba por constituir, en cierto modo, un elemento conformado por el espacio que lo envuelve, entendido éste como zona atravesada y configurada por las más variadas manifestaciones de extracción ideológica.

Un importante texto de Bajtin viene a apoyar esta concepción, sobre todo por postular la dimensión eminentemente comunicativa y social del discurso ideológico, así como su vigencia en términos de vinculación individual: *"Les signes ne peuvent apparaître que sur un terrain interindividuel (...). Il est essentiel que ces deux individus soient socialement organisés, qu'ils forment un groupe (une unité sociale): c'est uniquement à cette condition que peut se constituer un système de signes. Non seulement la conscience individuelle ne peut rien expliquer, mais au*

(23) E. Veron, "Sémiosis de l'idéologie et du pouvoir", in *Communications*, 28, Paris, 1978, p. 15. En cierto modo, Althusser corrobora estas afirmaciones cuando añade a su definición la afirmación de que *"l'idéologie est bien un système de représentations: mais ces représentations n'ont la plupart du temps rien à voir avec la "conscience": elles sont la plupart du temps des images, parfois des concepts, mais c'est avant tout comme structures qu'elles s'imposent à l'immense majorité des hommes, sans passer par leur "conscience"* (*op. cit.*, pp. 239-240).

contraire elle doit être expliquée elle-même à partir du milieu idéologique et social" [24]. Estas afirmaciones, sugiriendo la necesidad de una inmediata reflexión acerca de la pragmática de las prácticas ideológicas, conducen inmediatamente a la postulación de la condición *dialógica* e *intertextual* del discurso ideológico, en cuanto dimensión por un lado radicada en su inserción social y, por otro lado, susceptible de llevar a la superación de un abordaje predominantemente formalista del proceso de constitución del discurso en causa.

2.4 La condición *dialógica* e *intertextual* del discurso ideológico no puede ser planteada al margen de un concepto dotado de gran relieve en el presente contexto: nos referimos al *ideologema,* antes de nada susceptible de inspirar prácticas operatorias anti-inmanentistas y de llevar a una correlación dinámica del sistema literario con otros sistemas, como es el caso del ideológico.

Es sabido que Julia Kristeva, inspirándose básicamente en las propuestas de P.N. Medvedev, uno de los discípulos de Bajtin, liga el concepto de ideologema a la dimensión social del signo, atribuyendo a aquél *"la fonction qui relie les pratiques translinguistiques d'une société en condensant le mode dominant de pensée"* [25]. Ahora bien, lo que en estas palabras nos interesa no es apenas la valorización de la sociedad (y, en su ámbito, de la historia, de la ideología, de la cultura, etc.) como espacio de encuadramiento de prácticas discursivas; más que eso, importa fijar el sentido de la *condensación* a la que se refiere Kristeva. Pudiendo sugerir la capacidad de reducción y concentración sintética del mencionado *"mode dominant de pensée"*, el término *"condensant"* insinúa un sentido más: el de que la ideología sometida a la función del ideologema es transformada (el *Dictionnaire du Français Contemporain* dice que *condenser* es *"faire passer de l'état gazeux à l'état liquide"*) y en cierto modo ocultada bajo estrategias de manifestación cuya dilucidación exigirá la referencia a signos específicos.

Pero el concepto de ideologema implica también un dinamismo estrechamen-

---

(24) M. Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, ed. cit., pp. 29-30. Gramsci confirma estas palabras, insistiendo sin embargo en el cuño activo de lo que Althusser llamaría *"aparatos ideológicos de estado"*: *"La prensa es la parte más dinámica de esta estructura ideológica, pero no la única: forma parte de ella todo lo que influye o puede influir directa o indirectamente en la opinión pública: las bibliotecas, las escuelas, los círculos y clubs de diversa categoría, hasta la arquitectura, la disposición de las calles y los nombres de éstas"* (A. Gramsci, *Cultura y literatura*, 4ª ed., Barcelona, Ediciones Península, 1977, p. 341). Cf. también D. Grisoni y R. Maggiori, *Ler Gramsci*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1974, pp. 290-292.

(25) J. Kristeva, Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, ed. cit., p. 60. El relieve teórico de que hoy disfruta la obra de Julia Kristeva suscitó ya diversos estudios que ayudan a clarificar conceptos como el de *ideologema:* es el caso de M. Quaghebeur, "Julia Kristeva, une philosophie de l'avant-garde", in *Les lettres modernes*, t. 24 n° . 4, 1972, pp. 360-388, y el de M. Adriaens, "Ideology and Literary Production: Kristeva's Poetics", Peter V. Zima (ed.), *Semiotics and dialectics. Ideology and the text*, ed. cit., especialmente pp. 196-200.

te relacionado con los componentes histórico-sociales ya aflorados y traducido en la *"fonction intertextuelle que l'on peut lire 'matérialisée' aux différents niveaux de la structure de chaque texte"* [26]. Lo que esto significa es que, sin abdicar de las incidencias ideológicas que su funcionalidad comprende, el ideologema nos conduce al problema de la *intertextualidad* en cuanto factor de activación de una productividad discursiva a la que la ideología no puede ser ajena.

Se trata de una cuestión que no nos compete disecar, en el plano teórico, sino tan sólo referir en función de las consecuencias operatorias que su concepción puede arrastrar. Esas consecuencias se vislumbran, por lo demás, en el propio testimonio de los escritores que, de una u otra forma, han reflexionado sobre el carácter intertextual de la producción literaria: es el caso, por ejemplo, de Baudelaire, al aludir al *"palimpseste divin créé par Dieu, qui est notre incommensurable mémoire"*, o de Ricardo Reis, afirmando que *"deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero"* [27]. Para ambos, lo que importa destacar es la imposibilidad de leer el discurso literario como mensaje cerrado sobre sí mismo; no pudiendo liberarse de una ancestral herencia de referencias culturales, el escritor no produce, por lo tanto, un texto rigurosamente original, sino un eco en el que se proyectan y prolongan discursos ajenos. Pero para percibir hasta qué punto la intertextualidad abarca la producción ideológica, tendremos que recurrir a las preciosas reflexiones de Bajtin sobre la materia.

Al estudiar la obra de Dostoievski, Bajtin definió el carácter polifónico de la novela, entendida como articulación e interacción de "voces" irreductibles a un mensaje monológico y semánticamente homogéneo. De ahí la importancia asumida, en el contexto de la poética bajtiniana, por el concepto de *dialogismo*, precursor en cierto modo del de *intertextualidad* y más incisivo que éste en cuanto a resonancias

---

(26) J. Kristeva, *op. cit.*, p. 114.

(27) Respectivamente: Ch. Baudelaire, *Les paradis artificiels*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 145; F. Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação;* textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho, Lisboa, Edições Atica, s/f., p. 390. No siempre, con todo, este fenómeno es encarado de forma pacífica: Harold Bloom se refirió a varios poetas fuertemente perturbados por la conciencia de la herencia poética a la que no consiguieron escapar: *"Wordsworth's Great Ode fights nature on nature's own ground, and suffers a great defeat, even as it retains greater dream. That dream, in Wordsworth's ode, is shadowed by the anxiety of influence, due to the greatness of the precursor-poem, Milton's Lycidas, where the human refusal wholly to sublimate is even more rugged, despite the ostensible yielding to Christian teachings of sublimation"* (*The Anxiety of influence*, New York, Oxford Univ. Press, 1973, p. 10). Recientemente Gérard Genette, en el curso de trabajo exploratorio (*Introduction à l'architexte*, Paris, Ed. du Seuil, 1979, pp. 85-90), intentó sistematizar las varias modalidades de aquello a lo que llama *transtextualidad*, a saber: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Sólo en función de esa sistematización se comprende la acepción restrictiva (cita, plagio, alusión) con que Genette utiliza el término *intertextualidad* (Cf. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, pp. 7-14).

de orden ideológico; de hecho, para Bajtin, *"se ci immaginiamo l'intenzione, cioè la tendenza verso l'oggetto, di questa parola sotto forma di un raggio, allora il vivo e irrepetibile gioco dei colori e della luce nelle sfaccettature dell'immagine da essa construita si spiega con la rifrazione del raggio-parola non nell'oggetto stesso (...), ma con la sua rifrazione nel mezzo delle parole, delle valutazioni e degli accenti altrui, attraverso il quale passa il raggio, tendendo verso l'oggetto: l'atmosfera sociale della parola, atmosfera che circonda l'oggetto, fa brillare la sfaccettature della sua imagine".* Y añade a reglón seguido: *"La parola, avanzando verso il suo senso e la sua espressione attraverso un mezzo di parole altrui e di molteplici accenti, consonando e dissonando coi vari momenti di questo mezzo, può organizzare in questo processo dialogico la propria fisionomia e il proprio tono stilistici"* [28].

Pero el dialogismo bajtiniano sólo nos interesa en la medida en que se relaciona estrechamente con la *pluridiscursividad* y con la *contextualización* que su práctica implica, una y otra en cierta medida insinuadas ya en las citas transcritas. En el primer caso, se trata de acentuar que la práctica discursiva no reviste un aspecto monológico, procediendo más bien de la conjugación de venas discursivas autónomas; en el segundo caso, lo que está en causa es la vigencia y la utilización de esa pluridiscursividad en función de contextos precisos y dotados de contornos sociales, políticos e ideológicos que no pueden dejar de contaminar el/los discurso(s) producido(s) [29]. Sólo que, si es cierto que estas nociones permiten articular estrechamente

(28) *Estetica e romanzo*, 2ª ed., Torino, Einaudi, 1979, p. 85. En el prefacio titulado "Une poétique ruinée" que acompaña *La poétique de Dostoievski* (Paris, Seuil, 1970), Julia Kristeva señala la dificultad de traducción del vocablo *slovo* utilizado por Bajtin en el original de sus reflexiones. *"Son premier sens direct et courant est "mot" (parola en la versión italiana citada* de Clara Strada Janovia), *et c'est ainsi qu'il a été traduit; mais il veut dire aussi, plus rarement et avec une légère connotation archaïque ou métaphorique, "discours" (...). Ce mot/ce discours est comme distribué sur différentes instances discursives qu'un "je" multiplié peut occuper simultanément. Dialogique d'abord, car nous y entendons la voix de l'autre –du destinataire– il devient profondément polyphonique, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre"* (*op. cit.*, pp. 12-13). Recientemente han sido publicados apuntes de Bajtin que especifican lo siguiente: *"Per parola (enunciazione, opera di discorso) altrui intendo ogni parola di ogni uomo detta o scritta nella sua (cioè nella mia) o in una qualsiasi altra lingua, ossia ogni parola non mia. In questo senso tutte le parole (enunciazione, opere di discorso e di letteratura), tranne le mie proprie parole, sono parola altrui"* ("Dagli apunti del 1970-71"), in *Intersezioni*, I, nº. 1, Bologna, 1981, p. 135).

(29) Cf. *Estetica e romanzo*, pp. 99-103. Cuando recientemente se acercó a la producción teórica del "Círculo Bajtin" (abordando también el complejo problema de la autoría de los textos salidos de la pluma de Bajtin y de sus colaboradores V. N. Voloshinov y P. N. Medvedev), Todorov señaló las connotaciones ideológicas que rodean la valoración del contexto en la producción discursiva: *"On sent que la socialité de l'énoncé convient bien aux intentions explicitement marxistes de Voloshinov/Bakhtine au cours de cette période; il serait selon lui (comme auparavant pour Medvedev/Bakhtine) aussi néfaste d'oublier les méditations qui rapportent le social au linguistique, que d'ignorer l'existence même de cette relation" (Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, ed. cit., pp. 71-72).

la producción literaria y el discurso ideológico, no es menos cierto que esa articulación se produce, por ahora, sólo en el plano de las formulaciones sintagmáticas, ignorando el carácter sistemático que puede subyacer a la discursividad concretada. Importa así que operemos un salto cualitativo que nos conduzca del mensaje al código, centrando en el ámbito del segundo el análisis de la pluridiscursividad ideológico-literaria; en cierto modo, las referencias kristevianas a la *intertextualidad,* sobre todo si tenemos en cuenta su evolución conceptual, atestiguan la pertinencia de esta propuesta. Así, en un texto de 1968, Julia Kristeva afirmaba que *"le signifié poétique renvoie à des signifiés discursifs autres, de sorte que dans l'énoncé poétique plusieurs autres discours sont lisibles"* añadiendo más adelante: *"Le texte poétique est produit dans le mouvement complexe d'une affirmation et d'une négation simultanées d'un autre texte"* [30]; pero en otra obra (de 1972-73), en que sintomáticamente intenta distinguir la intertextualidad de la "crítica de fuentes" (ésta sí, construida normalmente a partir de la simple confrontación de mensajes literarios, en el cuadro metodológico de la historia literaria), Kristeva acentúa que *"le terme d'inter-textualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre"* [31].

No es casual que, en esta última cita, Kristeva hable de sistema(s) de signo(s), ni es inconsecuente que, inmediatamente después, proponga la adopción del término *transposición* para substituir al de *intertextualidad;* lo que así implícitamente se insinúa es la necesidad de pasar al plano de la interacción y del cruce de códigos, visibles en la superficie de la textualidad, pero transcendiendo (y antecediendo) a la peculiaridad de su formulación material. Cuando Jorge de Sena, en un largo poema de *Metemorfoses,* alude a un cuadro de Goya *("Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,/foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha/há mais de um século e que por violenta e injusta/ofendeu o caração de um pintor chamado Goya,/que tinha um coração muito grande, cheio de fúria/e de amor"* [32]*)* es posible, obviamente, establecer una relación entre el texto poético y la tela pintada; sólo que esa conexión, pasando más allá de la materialidad de formulaciones artísticas distintas en cuanto a los procesos de representación, debe ceñirse al nivel del sistema ideológico y del sistema temático en cierto modo común a ambos.

En función de lo expuesto, parece posible afirmar que la pluridiscursividad ideológico-literaria sólo será debidamente analizable a partir del plano de los sistemas de signos y de la aceptación de su autonomía relativa. Esto significa que el discurso ideológico, combinado con (e insinuado en) el discurso literario, procede de un código propio que no abdica de su especificidad por tener que ajustarse a las estrategias discursivas propias del lenguaje literario. Ese ajuste pasa, no obstante, por una estrecha conjugación de sus signos con los que son propios de los códigos técnico-literarios, constituyéndose así no ya una relación de intertextualidad, en el sentido primordial de la expresión, sino una articulación inter-sistemática en la cual está presupuesta la importancia conferida a la confluencia de códigos (ideológicos, por un la-

(30) J. Kristeva, Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse,* ed. cit., pp. 255 y 257.

(31) J. Kristeva, *La révolution du langage poétique,* Paris Seuil, 1974, p. 54.

(32) Jorge de Sena, *Metamorfoses,* in *Poesia-II,* Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 127-128.

do; técnico-literarios, por otro); de esa confluencia es de donde resulta un tejido discursivo que procura alcanzar un cierto grado de eficacia ideológica, sin postergar su condición de entidad estético-literaria.

2.5 Si aludimos a la ideología y al discurso ideológico en los términos en que hasta ahora hemos venido haciéndolo es porque nos parece que nos hallamos ante un dominio susceptible de un tratamiento metodológico de tipo semiótico. Pensamos, pues, que se justifica, en este contexto, el hablar de *semiótica de la ideología,* esto es, de un campo de reflexión teórica que, subordinándose a las premisas genéricas de la semiótica, valorice en el problema de la ideología diversos aspectos ya analizados aquí: su carácter sistemático, la tendencia impositiva y normativa que de ello se deriva, la integración y vigencia social propia de toda ideología, etc. Por lo demás, una de las definiciones que invocábamos (la de Eliseo Veron), al hablar explícitamente de reglas semánticas destinadas a generar mensajes, apuntaba hacia la posibilidad de establecer un sistema de signos específicos al que aquí llamaremos *código ideológico.*

Aclararemos ya que la circunstancia de hablar de *código ideológico* en singular no autoriza a ponerlo en situación de igualdad con relación a otros códigos particulares; si es posible aludir a *un* código retórico es porque, en este caso, se trata de un dominio semiótico en cierto modo trans-histórico, caracterizado sin duda por oscilaciones de popularidad y por grados variables de especialización y pormenorización sígnica, pero en cualquier caso dotado de una especificidad técnico-discursiva inmutable a lo largo de los tiempos. Ya el código ideológico se inscribe en el cuerpo de una historicidad cuyas coordenadas no le son ajenas, lo que obliga a considerar la constitución y articulación semántica de sistemas de signos adecuados a la configuración de cada época cultural. Por eso, una obra literaria romántica podrá estar dominada por un código ideológico relacionado con la filosofía idealista y con principios socio-económicos de extracción liberal; a su vez, el Naturalismo incluirá un código ideológico influenciado por corrientes de pensamiento (Positivismo, Determinismo, etc.), por metodologías experimentales y por disciplinas científicas (por ejemplo, la Sociología comtiana) inherentes a su visión del mundo.

Esta cuestión tiene que ver, en primera instancia, con la dimensión *paraliteraria* del código ideológico. De hecho, este no se define como conjunto de normas exclusivas del lenguaje literario, que comparte su vigencia con otros ámbitos genéricamente culturales y afectados también por su productividad; nos referimos, por ejemplo, al hecho de ser posible aprehender en una obra cinematográfica, en una tira cómica, en un tratado jurídico o en un relato de prensa un substrato ideológico común a una novela o a un poema, pero no exclusivos de ellos. Por otra parte, cuando llamamos la atención hacia las afinidades entre un texto de Jorge de Sena y una tela de Goya, nos referimos precisamente al dominio ideológico (y también a la temática, en este aspecto dotada de idéntico perfil), en cuanto información común a fenómenos artísticos muy diversos por lo que se refiere a la especificidad técnica de los respectivos procedimientos de representación.

A partir de aquí, es posible ya intentar una definición informada por las premisas descritas; así, entenderemos por *código ideológico* todo sistema de signos capaz de expresar discursivamente los principios fundamentales de una determinada ideología, subordinando su productividad a estrategias de articulación sintáctica y

de manifestación sintonizadas con la condición estético-verbal del discurso literario en que dicha productividad se encuadra. Para que esta concepción adquiera consistencia son necesarias, no obstante, algunas aclaraciones adicionales.

Comenzaremos por observar que la información propiciada por el código ideológico posee un nivel propio de inserción en la estructura polifónica y orgánica de la obra literaria. Recuérdese, a este propósito, que teóricos como Roman Ingarden y Umberto Eco, empeñados en describir el fenómeno literario en términos no sintagmaticistas, se dieron cuenta justamente de la existencia de diversos niveles de manifestación de los diferentes componentes del discurso literario, contemplando implícita o explícitamente zonas de vigencia ideológica: el estrato de las objetividades presentadas, en el caso de Ingarden; el nivel de las expectativas ideológicas, en Umberto Eco [33]. No proceder así equivaldría a ignorar, por un lado, la peculiaridad literaria y la funcionalidad propia de recursos versificatorios, signos técnico-narrativos, figuras de retórica, etc., y, por otro lado, despreciar la ya referida dimensión paraliteraria del código ideológico.

Pero esto no significa que los componentes propiamente literarios sean ajenos al proceso de información ideológica. Sólo que su incidencia en este campo se subordina normalmente al estatuto jerárquico de que disfruta el código ideológico, lo que le atribuye una posición como que englobante y comprensiva en relación a los códigos estrictamente literarios. En otras palabras, esto quiere decir que el eventual significado ideológico de esos sistemas literarios es apenas mediato, en la medida en que remiten a las actitudes ideológicas que remotamente sugieren su utilización: más allá de su funcionalidad propia, una ordenación temporal de tipo retrospectivo puede ser inspirada por un sistema ideológico causalista y determinista. Pero este hecho, sin afectar a la comunicación ideológica en cuanto dinámica directa o indirectamente implicada en un proyecto de poder, nos obliga a reflexionar sobre la particular configuración de los signos ideológicos.

2.6 En un texto consagrado a las relaciones entre la ideología y la filosofía del lenguaje, M. Bajtin afirma que toda representación ideológica carece de signos, acentuando las virtualidades de las que, en este aspecto, puede disfrutar *"toute image artistico-symbolique à laquelle un objet physique donne naissance"*. Y concluye: *"L'objet physique est allors converti en signe et, sans cesser pour autant d'être une partie de la realité matérielle, il reflète et réfracte dans une certaine mesure une autre réalité"* [34]. Ahora bien, si recordamos que, como ya observamos anteriormente,

(33) Cf. respectivamente: Roman Ingarden, *A obra de arte literária*, ed. cit. pp. 317 ss., y Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1975, pp. 165-166.

(34) M. Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, ed. cit. pp. 25-26. En los comienzos de la constitución de la semiótica, Charles Morris se pronunciaba en términos en general concordantes con las afirmaciones de Bajtin: *"Assim, a obra de arte, verbal ou não-verbal, pode, não só significar designativamente, apreciativamente e perscritivamente, mas também representar ou corporizar os valores operatórios, conceptuais e objectuais; e tal como outros produtos humanos, pode ser usada para muitos fins"* (*Signos e valores*, Lisboa, Via Editora, 1978, p. 105).

Bajtin confiere a la palabra potencialidades considerables de significación ideológica, tendremos razones suficientes para llevar a cabo una reflexión acerca del signo ideológico, teniendo en cuenta prioritariamente su funcionalidad literaria.

De acuerdo con lo que en otro lugar escribimos, podemos entender por *signo ideológico "tout élément qui, se soumettant à une formulation textuelle d'incidence esthético-littéraire et à une certaine pratique combinatoire (dimension syntactico-signifiante), renvoie à des signifiés d'ordre axiologique (dimensión sémantique) qui visent de façon plus ou moins explicite la situation historique et les coordonnées politiques et sociales de ses interprètes (dimension pragmatique)"* [35]. Además de estrechamente dependiente de los términos en que nos hemos referido al código ideológico, esta concepción marca deliberadamente la triple dimensión del signo ideológico con el fin de distinguir en él aspectos particulares susceptibles de valoración propia. Así, si por un lado el componente semántico fue ya analizado cuando nos acercamos al problema de los sentidos ideológicos, y si, por otro lado, la pragmática ideológica merecerá más adelante un tratamiento destacado, cabe ahora dilucidar sobre todo la dimensión manifestativa inherente a todo signo y que se revela, en este contexto, particularmente importante.

Ya sabemos que la representación ideológica se consuma normalmente por la via sinuosa que su inserción estético-literaria aconseja. De aquí se deriva que el signo ideológico asume un aspecto particular que en cierto modo podemos considerar híbrido: de este modo, si es cierto que los sentidos ideológicos participan de la condición paraliteraria inherente al código en que se inscriben, no es menos cierto que su elaboración discursiva (significante) se reviste de procedimientos técnico-literarios que pueden dificultar considerablemente su descodificación. Sucede que, siendo difícil reivindicar para el signo ideológico la condición de iconicidad que William Wimsatt Jr. atribuye al discurso poético [36], es obvio que su eficacia

(35) "Le discours de l'idéologie", in *Le journal canadien de recherche sémiotique*, vol. VIII, 1-2, 1980-81, p. 149.

(36) No se olvide que la iconicidad de que habla Wimsatt proviene, ya de las características fónico-estilísticas del discurso poético (ritmo, metro, etc.), ya de su dimensión eminentemente metafórica y simbólica: *"It seems worth reiterating that both the logical and the counterlogical qualities of style are iconic. In an abstract and relational way they present the things which language is otherwise occupied in designating. Poetic symbols –largely through their iconicity at various levels– call attention to themselves as symbols and in themselves invite evaluation (...). The iconic structure of logical and counterlogical style, especially the later, are texture and polish of the verbal structure" (The verbal icon. Studies in the meaning of poetry*, Lexington, Univ. of Kentucky Press, 1967, p. 127). Este carácter "hiperverbal" e icónico atribuido al discurso poético no nos parece evidente en el caso de los signos ideológicos, en virtud fundamentalmente de las exigencias de la ocultación propias de la integración de la ideología en el lenguaje literario; por lo demás, las tesis defendidas por Wimsatt están lejos de ser pacíficas e incontestables, como lo prueban las críticas que les dedicó Eliseo Vivas (cf. *The artistic transaction and essays on the theory of literature*, s/l., Ohio Univ. Press, 1963, pp. 232 ss. y 239-240).

representativa acaba por ser limitada, no pudiendo alcanzar la inmediatez propia de ciertos signos literarios; de hecho, si una aliteración es capaz de sugerir, a partir de su configuración fónica, un determinado sentido, ya un personaje o un tema pueden exigir un laborioso esfuerzo de contextualización, en función del cual se desvela el sentido ideológico que eventualmente implican.

Por otro lado, conviene no olvidar que la inserción estético-literaria del código ideológico tiende a afectar su vigencia con condicionamientos propios de los códigos técnico-artísticos, los cuales inciden en especial en el plano de la manifestación: nos referimos, en primer lugar, a la complejidad y al cuño sofisticado de que se reviste la semiosis literaria, ya insinuada cuando aludimos a la elaboración discursiva del signo ideológico. En segundo lugar, la comunicación literaria, no consiguiendo evitar la contingencia que se deriva de la fluidez y de la débil impositividad de sus sistemas de signos, difícilmente asegurará una manifestación de los signos ideológicos regida por estrategias de expresión significante absolutamente irrevocables; en cierto modo, las limitaciones que acabamos de describir tienen que ver con las diferencias entre los sistemas de señales (por ejemplo, el código de la circulación) y los códigos culturales, en cuyo contexto encontramos los ideológicos. Refiriéndose a esas diferencias, Cesare Segre afirma *"(I codici culturali) Non sono constituiti di elementi discreti, perché lo spirito d'osservazione o l'esperienza dei vari interpreti si rifanno, nella decifrazione dei fenomeni, a dati più o meno ampi, particolareggiati e strutturati. Non sono insiemi chiusi, perché il repertorio delle esperienze è sttrettamente personale, e l'assieme delle esperienze eterogeneo. Non si raggruppano in un solo sistema, ma in vari sistemi con limiti mal definiti e variabili secondo gli individui. L'esperienza è insomma un magma indifferenziato, entro il quale ogni persona coglie, seleziona e ordina le sue percezioni istituendole a conoscenze"* [37].

A partir de aquí, parece posible plantear otro problema ligado a la funcionalidad literaria de los signos ideológicos: el de la posibilidad de su inventariación en repertorios definidos e inmutables. Problemática desde un principio, si hacemos caso de las palabras de Cesare Segre (*"Non sono insiemi chiusi..."*), esa hipótesis acaba por desvanecerse si evocamos una característica ya aludida que alcanza de forma perceptible los códigos ideológicos: su historicidad, que hace que se alteren, en función de una evolución cultural más o menos brusca, los principios y los valores fundamentales que los orientan y, con ellos, los vectores semánticos que les corresponden. El Renacimiento no afirma los mismos sentidos ideológicos (madurez y ple-

(37) C. Segre, *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, p. 47. Otro semiólogo italiano, Giorgio Prodi, reprueba los paralelismos *"tra sistemi culturali e sistemi biologici. Quelli si formano sulla base di questi, e la macchina della genesi è fondamentalmente la stessa: ciò non toglie che siano profondamente diversi proprio nel risultato finale, essendo gli uni, nel vero senso della parola, codici, cioè strutture fisse transmissibili, variabili solo con la selezione di errori causali, essendo le altre invece modulabili, non selezionate dalla idoneità della funzione, ma anticipate dalla attività ipotetica"* (*Le basi materiali della significazione*, 2ª ed., Milano, Bompiani, 1977, p. 151).

nitud humana, tendencia universalista, experimentalismo, dinámica expansionista, etc.) que se establecen en el Modernismo (modernidad, crisis de la personalidad, vivencia del tedio, dinámica de ruptura, etc.); y dentro de una misma época histórico-cultural (sobre todo cuando –como en el caso, por ejemplo, del Romanticismo– se arrastra por un espacio de tiempo prolongado y lleno de contradicciones) es posible encontrar dominantes semánticas diversificadas, cuando no antagónicas.

Otro factor concurre aún para inviabilizar el establecimiento de un repertorio rígido de signos ideológicos: el vigor de ciertas dominantes discursivas, normalmente ligadas al perfil de los períodos literarios y de un modo general identificadas con los géneros literarios. De este modo, si confrontamos dos modalidades de discurso tan diversas como el soneto y la novela, fácilmente aceptaremos que no sólo esa diversidad depende estrechamente de condicionamientos periodológicos específicos sino también que las mencionadas dominantes discursivas (desde la opción verso/prosa a la economía interna del texto) aconsejan estrategias de elaboración sígnica a ellas ajustadas.

2.7 Esto no impide que, a pesar de todo, sean aquí referidos elementos de extracción estético-literaria susceptibles de ser encarados como signos ideológicos. Ténganse en cuenta, por ejemplo, las virtualidades de significación ideológica de componentes diegéticos como el *personaje* o el *espacio*. En el primer caso, sabemos que el personaje de ficción constituye, ante todo, una figura dotada de ideología propia, la cual entra en conexión no sólo con la de otros personajes del mismo universo diegético, sino también con la del narrador que la describe y comenta sus actitudes; de esta tela de relaciones, a veces muy espesa y eventualmente comprendiendo una esquematización actancial más o menos compleja, se deriva una discursividad capaz de contribuir a la manifestación del código ideológico. A su vez, el *espacio* puede también estar dotado de una cierta densidad ideológica, sobre todo cuando en él concurren atributos de orden social (educación, costumbres, conflictos socio-económicos, escenarios históricos, etc.) a los cuales son inherentes motivaciones ideológicas de este modo insinuadas de forma variablemente discreta; además de eso, el espacio puede aún (como sucede con todo signo ideológico) articularse con otros signos y con ellos completar su funcionalidad: el *tipo social* se afirma como simbiosis de componentes humanos y sociomentales y, por otro lado, el espacio físico puede revestirse de valor simbólico cuando un elemento del escenario material (desde el aspecto de una mansión hasta un simple pormenor decorativo) se manifiesta apto para evocar valores de contornos ideológicos.

Justamente el *símbolo,* en función del contexto de referencia en el que es elaborado, no es raro que se revele dotado de incidencias ideológicas muy claras, en este caso favorecidas por dos características básicas que marcan el proceso de simbolización: su naturaleza en principio motivada y el hecho de que en ese proceso se instaure la relación de un objeto o situación concreta con un valor abstracto. De este modo, cuando Baudelaire describe el vuelo majestuoso del albatros, lo que se plantea es la constitución de un símbolo que remite a sentidos (superioridad, distanciamiento, elegancia, etc.) claramente dependientes de un código ideológico de tipo idealista y anti-burgués; pero esos sentidos, por la configuración temática que denotan, sugieren otro procedimiento de significación ideológica: nos referimos a la even-

tual utilización de los *temas* en cuanto unidades destinadas también a desvelar las líneas de fuerza de un sistema ideológico articulado con los restantes códigos que estructuran el discurso literario. Se trata, en este caso, de unidades sígnicas bivalentes, dado que no sólo cumplen la función que les cabe en su propio código (el temático), sino que, incluso consideradas en la globalidad de un elenco internamente coherente, pueden insinuar principios axiológicos cargados de inequívoca incidencia ideológica.

Pero el dominio en el que más visiblemente se transparentan las líneas de fuerza del código ideológico es el de la *expresión de la subjetividad.* Fomentado especialmente por los trabajos de Benveniste, el estudio de la subjetividad en el discurso literario se revela particularmente fecundo en el ámbito de la narrativa, sobre todo porque de ahí surge a veces como manifestación en cierto modo excepcional: por ser la lírica la forma discursiva en principio derivada de la hipertrofia de la subjetividad y porque ciertos períodos literarios (el Realismo, el Neorrealismo) aspiran esporádicamente a prácticas narrativas de tipo objetivo, el afloramiento de la subjetividad del narrador, afirmándose como diferencia o ruptura, traiciona un sistema ideológico que en primera instancia se desearía oculto, pero que acaba al final por hacerse notar de manera tanto más significativa cuanto más "abusiva" es su revelación.

De este modo, consideraremos signos ideológicos aquellas formulaciones genéricamente encaradas como *registros de la subjetividad:* discurso valorativo, discurso figurado, discurso connotativo y discurso abstracto constituyen otras tantas modalidades de insinuación de aspectos particulares de un sistema ideológico. En la medida en que su incidencia textual es normalmente puntual (un adjetivo, una comparación, una expresión connotada, etc.), esa insinuación puede entenderse como parcelar y fragmentaria; en otras palabras, esto quiere decir que sólo a partir de un conjunto significativo y semánticamente redundante de formulaciones subjetivas es posible inferir una significación ideológica dotada de cierta consistencia. Así es como el juicio de un narrador a propósito de un personaje o de una situación particular puede sugerir una posición de solidaridad o distanciamiento en relación con tales elementos; y estando esos elementos dotados de eventual resonancia ideológica, naturalmente que también lo está la actitud subjetiva asumida con ellos. En un caso especial (el del discurso abstracto), el signo ideológico llega a reclamar para sí una cierta autonomía por ser el discurso abstracto *"les réflexions 'générales' qui énoncent une 'vérité' hors de toute référence spatiale ou temporelle"* [38], su enunciación confiere al enunciado un tono sentencioso y generalizante visiblemente inspirado por el alcance (también) extra-literario del código ideológico. Cuando el narrador de *Le Rouge et le Noir* se refiere a *"cette beauté modeste et touchante, et cependant pleine de pensées que l'on ne trouve point dans les classes inférieures"* [39] o cuando, en *O Primo Bazilio,* se habla de uno *"daqueles momentos em que os temperamentos sensíveis têm impulsos indomáveis"* [40], parece claro que la formulación

(38) T. Todorov, *Poétique,* Paris, Seuil, 1973, p. 40.

(39) Stendhal, *Le Rouge et le Noir,* Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 95.

(40) Eça de Queirós. *O primo Bazilio,* 4ª ed., Lisboa, Livros do Brasil, s/f., p. 240.

abstracta de estas afirmaciones les confiere una dimensión ideológica inequívoca, la cual carece, sin embargo, de una conjugación con los restantes signos ideológicos patentes en el discurso, operación fundamental para aprehender en su sistematicidad y estructuración interna el código ideológico vigente [41].

Hasta ahora, no obstante, nos hemos referido sobre todo a signos ideológicos cuya representación semántica se procesa de modo relativamente explícito. No siempre, sin embargo, acontece así; en efecto, parece legítimo suponer también que la significación ideológica puede consumarse, en el contexto del discurso literario, de forma mediata, difusa y débilmente convencionada; en este orden de ideas, una cierta opción estilística, una estrategia discursiva particular, una determinada técnica literaria, pueden remitir a sentidos ideológicos precisos, los cuales son evocados ante todo en función de las opciones mencionadas. Así, si un poeta como Ricardo Reis opta por soluciones artísticas de filiación clásica o si en el *Ulisses* de James Joyce el monólogo interior revela una proyección innegable, es el simple recurso a esos procedimientos técnico-literarios el que es capaz de desvelar actitudes ideológicas sintonizadas con el código ideológico instaurado; en otros casos, es la circunstancia de recurrirse con insistencia, en una determinada práctica discursiva, a la representación simbólica, lo que puede remitir a significados ideológicos precisos, incluso antes de inquirirse cuáles sean los sentidos inherentes a esos símbolos. De acuerdo con estos principios, ha sido posible demostrar que la dinámica de la acción en novelas de George Eliot y Thomas Hardy corresponde a motivaciones ideológicas precisas, enraizadas en el contexto social y cultural de la segunda mitad del siglo XIX [42] y así sutilmente reveladas, por medio de procedimientos (ritmo temporal, estructuración de la intriga, etc.) cuya eficacia ideológica exige, por otra parte, la labor de contextualización y la correlación sígnica a que hicimos referencia.

Estas indicaciones (que aquí valen sobre todo como propuestas operatorias) exigen dos observaciones: en primer lugar, debe aclararse que las virtualidades interpretativas expuestas no consienten generalizaciones abusivas; el hecho de que el soneto constituya una forma poética dotada de cierta consistencia técnico-literaria (sistemas métrico, estrófico, rimático, etc.) no obliga a encararlo como signo ideológico unívoco, no sólo porque su utilización se consumó en períodos distanciados cronológica y culturalmente (Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Parnasianismo,

(41) Es prácticamente a este dominio de lo subjetivo en la narrativa (y ciñéndose en especial a la esfera de lo valorativo) a lo que se limitan los esfuerzos de Ph. Hamon (cf. "Texte et idéologie", in *Poétique*, 49, Paris, 1982, pp. 112 ss.), en el sentido de detectar aquello a lo que denomina el "efecto-ideología" en el texto literario. Mucho más sistemática y desarrollada, sobre todo en lo tocante a la descripción de los "lugares de inscripción" de la subjetividad en el lenguaje, es la obra de C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980 (cf. especialmente el cap. 2), que viene a confirmar elocuentemente las incidencias ideológicas que pueden caracterizar la elaboración subjetiva del lenguaje verbal.

(42) Cf. Gillian Beer, "Plot and the analogy with science in later nineteenth-century novelists", in E. Shaffer (ed.), *Comparative criticism*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1980, pp. 131-149.

etc.), sino también porque tal utilización puede tener motivaciones tan variadas como la pura imitación formal de finalidad lúdica, la creación del *pastiche* o la simple fidelidad acrítica a modelos de escuela en momentos de declinio artístico, motivaciones esas que una lectura ideológica no debe ignorar. En segundo lugar, esta significación connotada no elimina la necesidad de una confirmación de los vectores ideológicos insinuados, verificándose si los restantes signos ideológicos utilizados sintonizan con los vectores mencionados, contribuyendo así a conferir al texto la cohesión y el carácter no aleatorio que son la garantía de un cierto índice de calidad estético-literaria.

Estamos, de este modo, en condiciones de concluir, con Ferruccio Rossi-Landi, que *"una vez reconocido el carácter íntimamente lingüístico de la ideología, todo lo que sabemos acerca del lenguaje y de los demás sistemas sígnicos puede ser aplicado conscientemente al estudio de las ideologías y a su desmistificación. La ideología ya no se nos presenta como una nebulosa de sentimientos o ideas no expresadas sino como una estructura relativamente objetiva, en la que podemos excavar con instrumentos analíticos modernos"* [43].

3. *PRAGMATICA IDEOLOGICA*

3.1 Una reflexión sobre la *pragmática ideológica*, en el contexto presente, se deriva directamente de los términos en que hemos planteado la vigencia del código ideológico y el estatuto de sus signos, y no puede ser disociada de la más amplia cuestión de la comunicación ideológica y de los factores que la propician.

Afirma Emilio Garroni que *"todo acto cultural (por ejemplo, un acto cognoscitivo, incluso un acto práctico o, en ciertas condiciones, una respuesta emotiva) conlleva también inevitablemente una instancia valorativa social y por lo tanto comunicativa: es impensable que la actividad cognoscitiva pueda desarrollarse de manera autónoma y específica sin ser a la vez una actividad semiótica, como es impensable también que no haya una relación inversa entre actividad semiótica y actividad cognoscitiva. No se puede conocer si no se puede comunicar lo que se conoce, ni se puede comunicar si no se conoce lo que se comunica"* [44]. Pues bien, si atendemos al componente cognoscitivo que el discurso literario, en parte por su dimensión ideológica, lleva consigo, fácilmente aceptaremos la necesidad de intentar precisar los contornos del proceso comunicativo inherente a la circulación literaria de la ideología; por otro lado, tampoco la propia práctica literaria (en cuyo cuadro se inscribe, en este trabajo, el discurso ideológico) puede ser pensada al margen de una problemá-

(43) F. Rossi-Landi, *Ideología*, ed. cit., pp. 249-250. Nótese que Rossi-Landi utiliza el adjetivo "lingüístico" para referirse de un modo general a los sistemas sígnicos de expresión verbal (cf. *op. cit.*, p. 233).

(44) E. Garroni, *Projecto de semiótica*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 249.

tica eminentemente comunicativa: ya la perspectivemos en los términos prioritariamente sociológicos perfilados por Robert Escarpit (con la inherente preponderancia de elementos técnico-comerciales, socioculturales y también estéticos e ideológicos), ya la adscribamos estrictamente al ámbito metodológico de la semiótica, siempre nos enfrentaremos con problemas ligados al vasto dominio de la comunicación. Cuando I. Lotman, sintetizando en cierta manera la segunda de las ópticas apuntadas, se refiere a la esencia de la comunicación artística, lo hace en los siguientes términos: *"Pour qu'un acte de communication artistique ait en général lieu, il est nécessaire que le code de l'auteur et le code du lecteur forment des ensembles d'éléments structurels qui se croisent, –par exemple, que le lecteur comprenne la langue naturelle dans laquelle le texte est écrit. Les parties du code qui ne se croisent pas constituent précisément le domaine qui se déforme, se métisse, ou se reconstruit par tout autre moyen lors du passage de l'auteur au lecteur"* [45].

De lo citado se deduce que es inevitable una confrontación de códigos entre los dos protagonistas de la relación comunicativa; esa confrontación adquiere, pues, un doble sentido: ante todo, se entiende en la acepción de cotejo de los sistemas de signos implicados en el acto comunicativo, pero puede entenderse también como situación discretamente conflictiva, en la medida en que puede ser traducida por un intento de imposición de códigos que el receptor se ve obligado a aceptar. Naturalmente estamos pensando sobre todo en el código ideológico y en la propensión impositiva que eventualmente venga a caracterizar su utilización.

No hay que olvidar que las prácticas ideológicas se revisten de una considerable amplitud y que, sobre todo, recurren a instrumentos tentaculares y omnipresentes: desde el poder de los *mass media* hasta el discurso político propiamente dicho, pasando por las manifestaciones culturales y artísticas más diversas, todo nos habla el lenguaje de la ideología. Y a todos estos instrumentos (cuya dinamización presenta muchas veces procedimientos y objetivos similares a los de la pura actividad propagandística) es común un conjunto de problemas apoyados, en nuestra opinión, sobre dos ejes: el de la eficacia ideológica, considerada como objetivo último de todo discurso ideológico, y el de las estrategias que deberán ser privilegiadas para alcanzar tal desideratum. Por consiguiente, una reflexión sobre el discurso literario en cuanto espacio de manifestación de la ideología no podrá despreciar su dimensión pragmática, ya que la eficacia a la que aludimos sólo se entiende en función de una labor comunicativa que busca llegar al destinatario, sin olvidar que el impacto derivado de esa labor se liga esencialmente a la dimensión semántica propia de todo mensaje de cuño ideológico. Por eso la comunicación ideológica debe ser relacionada con un problema que normalmente se plantea cuando están en causa cuestiones de tipo interpretativo.

Como sabemos, todo mensaje estético constituye una propuesta *abierta* a soluciones interpretativas que le son atribuídas por su receptor. Antes, sin embargo,

(45) I. Lotman, *La structure du texte artistique*, ed. cit. p. 58.

de reflexionar sobre las consecuencias acarreadas por esta noción, hay que precisar un aspecto en cierto modo primordial de esa abertura; el mensaje estético funciona, en efecto, como virtualmente abierto desde el punto de vista semántico, por constituir el componente de un proceso concretado sólo por la implicación del receptor que, al descodificarlo, cierra el circuito de comunicación y abre el camino al ejercicio de una eficacia semántica que, en el momento de la enunciación, se encontraba apenas en un estadio de proyecto por viabilizar.

Si insistimos tanto en esta faceta del problema es porque nos parece necesario subrayar, en función de lo que más adelante se expondrá, la figura de la entidad a la que se destinan los sentidos que han quedado en suspenso: *"L'autore offre insomma al fruitore un'opera da finire no sa esattamente in qual modo l'opera potrà pur sempre la sua opera, non un'altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà concretata una forma che è sua forma, anche se organizzata da un altro in un modo che egli non poteva completamente prevedere: poiché egli in sostanza aveva proposto delle possibilità già razionalmente organizzate, orientate e dotate di esigenze organiche di sviluppo"* [46]. Estas palabras sintetizan perfectamente lo que el autor llama la "poética de abertura", al mismo tiempo que revelan una especie de situación dilemática generada a partir del concepto mismo de abertura definido en el fascinante ensayo al que nos estamos refiriendo.

El sentido en el que Umberto Eco habla de la obra de arte como obra abierta se ve enriquecido, en el caso del lenguaje literario, por otros dos aspectos de su esencia estética, indisociables de la abertura descrita: la *ambigüedad,* afirmada y defendida por William Empson, según la cual los sentidos literarios no pueden ser rígidamente definidos de manera unívoca, y la *plurisignificación,* o sea, la polisemia inherente al discurso literario, en este aspecto radicalmente distinto del cariz monosémico perseguido (aunque no siempre logrado) por otros lenguajes verbales [47]. Sea cual fuere la designación preferida o los matices conceptuales perfilados, lo que es indiscutible es que en ambos casos (y también en lo concerniente a la abertura postulada por el teórico italiano) lo que básicamente se cuestiona es la contextura semántica del discurso literario, lo que no debe entenderse, sin embargo, como sugerencia de desvalorización de los componentes específicamente técnico-literarios. De ahí que sea pertinente establecer una conexión entre la abertura, inspirada y favorecida por el carácter multívoco del lenguaje literario, y el discurso ideológico en cuanto práctica centrada no sólo sobre premisas semánticas, sino también preocupada por su grado de penetración y eficacia en el destinatario.

(46) U. Eco, *Opera aperta,* Milano, Bompiani, 1976, pp. 58-59. El texto citado respeta la segunda edición de la obra, publicada en 1967.

(47) En la introducción a la segunda edición de *Opera aperta,* Umberto Eco confirma explícitamente esta proximidad, procurando ampliar la ambigüedad y la plurisignificación hasta los fenómenos artísticos en general: *"Se dovessimo sintetizzare l'oggetto delle presenti ricerche, potremo rifarci ad una nozione ormai acquisita da molde estetiche contemporanee: l'opera d'arte è un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significanti"* (*op., cit.,* p. 16).

En nuestra opinión, la cuestión que hay que resolver es la de hasta qué punto la condición *abierta* de una obra literaria es capaz de afectar a su eficacia ideológica o, desde otra perspectiva, en qué medida esta última restringe la libertad interpretativa asegurada en principio al destinatario. Porque hay que tener en cuenta que un discurso dotado de vigor ideológico no es un discurso inocente; pretende, en primera instancia, garantizar la vigencia de valores y principios que, si no son ya considerados como incontestables, a ello aspiran recurriendo, precisamente, a la capacidad de insinuación del discurso literario. De este modo parece posible definir las relaciones entre abertura y eficacia ideológica en los términos de una razón inversa formulada del siguiente modo: cuanta mayor sea la abertura inherente al discurso literario, más débil será su eficacia ideológica, justamente por ser muy amplio el margen de libertad interpretativa y, en consecuencia, la posibilidad también de escapar al alcance de un adoctrinamiento así puesto en causa; por otro lado, si el discurso literario enunciase con mucha transparencia las directrices ideológicas que lo orientan, su abertura disminuiría considerablemente al venir en cierto modo definidos e impuestos de partida los sentidos que hay que respetar en el acto de descodificación.

Dos reservas importantes se imponen, sin embargo, a las anteriores afirmaciones. En primer lugar, hay que señalar que de lo expuesto no se puede deducir la noción de que la abertura elimina la dimensión ideológica del discurso literario; de hecho, no es ella la encausada, sino sólo su vigencia, es decir, el impacto de que disfruta en el destinatario en función del cual se produce el mensaje. En segundo lugar, por abertura no se puede entender una anarquía interpretativa que avale cualquier propuesta de desciframiento semántico, por absurda que ésta sea; no debe olvidarse que, como observa Umberto Eco, la obra abierta no es una entidad caótica o aleatoria, sino justamente una *obra: "Il dizionario, che ci presenta migliaia di parole con le quali siamo liberi di comporre poemi e trattati fisici, lettere anonime o elenchi di generi alimentari, è molto "aperto" a qualsiasi ricomposizione del materiale che esibisce, ma non è un'opera"* [48]. Esto significa que, como Eco sugiere a propósito del teatro de Brecht, el perfil estructural de la obra constituye una directriz, incluso cuando está insinuada de forma muy sutil, capaz de delimitar los márgenes de abertura posible; desarrollando esta sugerencia, seremos llevados naturalmente a las conexiones que la abertura interpretativa mantiene con la dimensión discursiva de la obra literaria, como conjunto de dominantes técnico-literarias susceptibles de determinar la eficacia ideológica a que nos venimos refiriendo.

En cierto modo, esta cuestión abre la posibilidad de otro planteamiento del problema, teniendo en cuenta sobre todo el condicionamiento ejercido por el perfil discursivo de la obra literaria sobre la abertura y, de forma mediata, sobre su eficacia ideológica, en los términos de la relación de inversión descrita. Es sintomático

(48) U. Eco, *op. cit.*, p. 59.

que, al rastrear las primeras manifestaciones de la poética de la abertura, Umberto Eco cite a dos escritores, Verlaine y Mallarmé, cuyas afirmaciones programáticas sitúan la creación literaria en el camino de una "poética de la sugestión"; y al hacerlo, implícitamente aconsejan la desvalorización de la dimensión denotativa del discurso literario, en beneficio de sus virtualidades evocativas y de acuerdo con las coordenadas fundamentales de la estética simbolista. Pero más significativo aún es que, en el caso de Mallarmé, se cite como ejemplo extremo de abertura la "obra en movimiento" constituída por *Le Livre*, proyecto culminante y global cuyo principio constructivo básico consistía precisamente en la ausencia de una configuración estructural rígida que impusiera al lector una vía única de lectura [49]. Ahora bien, lo que en este contexto nos interesa destacar es que, después de poner en causa la mencionada dimensión denotativa, la "poética de la sugestión" llega ahora a otro terreno: el de la sintaxis, irrefutablemente afectada como ámbito dependiente de las opciones del escritor y susceptible de imponer al discurso una distribución particular de sus elementos constitutivos. Es esta doble desvalorización la que permite articular otra relación de dependencia más completa: de este modo, cuanto más rígidas desde el punto de vista sintáctico (y transparentes desde el punto de vista semántico) sean las modalidades discursivas perfiladas, menor será su margen de abertura interpretativa y mayor, por consiguiente, su eficacia ideológica. Por otro lado, en la medida en que se presente como discurso altamente fluído, en el plano sintáctico y semántico, el mensaje literario posibilitará opciones de lectura diversificadas, pero verá afectada la posibilidad de imponer al destinatario rumbos ideológicos precisos e irrevocables. De aquí puede deducirse además (y antes) de la conveniencia de una reflexión acerca de la capacidad de afirmación ideológica de los géneros literarios, la necesidad de tener en cuenta el cuño argumentativo y obligatorio de que se reviste el discurso ideológico, en función del ámbito en que ahora nos encontramos.

3.3 Estudiando el discurso ideológico como actividad primordialmente incitadora, Oliver Reboul lo relacionó con los actos verbales tal como fueron descritos por J. L. Austin, para concluir que *"il n'est jamais simplement illocutoire, et que l'essentiel est son effet perlocutoire"* [50]. Si el análisis llevado a cabo por Reboul adolece del esquematismo derivado de la aceptación rígida de las funciones del len-

(49) Cf. U. Eco, *op. cit.*, pp. 47 ss. Jean Pierre Richard se refirió a este proyecto en los siguientes términos: *L'idée centrale en residait, on le sait, dans le projet d'une série de lectures publiques, adréssées à un public restreint. Le lecteur, ou plutôt l'opérateur y devait utiliser un nombre fixe de feuillets, et, de lecture en lecture, reprendre chaque fois les mêmes pages, mais dans un ordre différent. Chaque disposition nouvelle y aurait provoqué l'apparition d'un nouveau sens, et, lorsque tous les arrangements possibles auraient été tentés, le public se serait trouvé en possession d'une signification totale, ou absolue"* (*L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Editions du Seuil, 1961, p. 565).

(50) O. Reboul, *Langage et idéologie*, ed. cit., p. 109.

guaje jakobsonianas como matriz de reflexión, lo cierto es que este análisis no deja, por otro lado, de dar valor al papel del destinatario en el proceso de comunicación ideológica. De aquí resulta que el discurso ideológico no puede ser pensado al margen de una óptica pragmática, sin olvidar, por otra parte, que semejante óptica debe tener en cuenta el cuadro estético-literario en que se consuma la expresión de la ideología.

La orientación esbozada nos es sugerida por nociones ya anteriormente adquiridas: en primer lugar, por el conocimiento del carácter colectivo y social de toda práctica ideológica, susceptible por ello de convocar no sólo al sujeto que la desencadena, sino también a aquél/aquellos que motiva(n) su concretización, definiéndose así como objeto a alcanzar por la ya mencionada propensión incitadora del discurso ideológico; además, constituyéndose éste a partir de la productividad de un código específico, es natural que sus signos susciten reflexiones inspiradas por su dimensión pragmática, o sea, por aquella que más directamente se refiere al carácter obligatorio y socialmente integrado del discurso ideológico.

Desde que Charles Morris analizó la triple dimensión (semántica, sintáctica y pragmática) de la semiosis, la descripción de sistemas de signos, de procesos de significación o de formulaciones discursivas no puede ignorar la estrecha articulación de los tres dominios referidos: lo mismo acontece con el discurso ideológico, enriquecido en este contexto por el destacado papel que puede verse obligado a desempeñar el destinatario que lo aprehende. Por ello, parecen aplicarse sobre todo a su enunciación y activación social afirmaciones como las que Morris lanzó en el Congreso Internacional de Filosofía de las Ciencias (Paris, 1936): *"Du berceau au tombeau, du lever au coucher, l'individu contemporain est soumis à un feu ininterrompu de signes par lesquels les autres personnes poursuivent leurs visées. On lui dit ce qu'il doit croire, ce qu'il doit approuver ou désapprouver, ce qu'il doit faire et ne pas faire. S'il n'y prend garde, il deviendra un robot dirigé par des signes, passif dans ses opinions, ses jugements, son activité"*[51].

La descodificación de los signos ideológicos se traduce, pues, en una dinámica de acción y reacción (desde la vigencia del código hasta su impacto sobre el destinatario), reflejándose en la segunda la situación psicológica y social que caracteriza el punto de llegada del discurso. Cuando éste obedece a las determinaciones estéticas y socioculturales propias del lenguaje literario, es obvio e inevitable que esa vinculación artística se proyecte sobre la relación comunicativa, condicionando no sólo las estrategias discursivas que genéricamente rigen la expresión de la ideolo-

(51) Citado por Herbert Brekle, *Sémantique*, Paris, A. Colin, 1974, p. 82. A estas palabras no es ajeno el contenido de un texto básico de Morris, prácticamente contemporáneo del citado, en el cual se declara que *"qualquer coisa é signo única e exclusivamente quando interpretada por um intérprete como signo de algo, e uma tomada de conhecimento de qualquer coisa só é interpretante na medida em que é evocada por algo que funciona como signo"* ("Fundamentos da teoria dos signos", in J. J. Nattiez (ed), *Problemas e métodos de semiologia*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 35.

gía, sino también sus repercusiones a nivel pragmático; esto significa, por tanto, que la pragmática ideológica, tal como la analizamos, no puede ser planteada al margen de la funcionalidad estético-literaria que le es inherente. Por eso, cabe aquí invocar las limitaciones (y también las sugestiones) de una descripción de la pragmática textual operada en términos predominantemente lingüísticos.

Como afirma Teun A. Van Dijk, *"le contexte pragmatique se compose de tous les facteurs psychiques et sociaux qui déterminent systématiquement l'adéquation des actes de langage. Ce sont entre autres le savoir, les désirs ou la volonté, les préférences et les jugements des usagers de la langue et d'autre part leurs relations sociales (par exemple, relation d'autorité et d'amitié)"* [52]. Sólo que, por un lado, el texto literario no constituye un acto de lenguaje cualquiera, y, por otro lado, esta definición del contexto pragmático no aclara suficientemente, a nuestro juicio, el peso relativo de los componentes de orden ideológico. Dígase en honor a la verdad que el mismo autor había intentado ya, de forma por lo demás poco convincente, profundizar sobre estos dos aspectos cuando, en otro momento, había afirmado que *"in communication a speech act is intended to interfere in the (inter-) actions -present or future- of the hearer, or the speaker with respect to the hearer (as in promises). This interference, it was argued, is indirect and possible only 'via' the internal states of the hearer, so that the primary intended effect of a speech act is the interference in the S-world of the hearer, i. e. in his system of systems of knowledge, belief, intention, wants and evaluation"* [53].

Tal vez se pueda poner de manifiesto en este último "sistema de sistemas" la vigencia de lo ideológico, vigencia que, sin embargo, no aparece suficientemente explícita, en el sentido de señalar que la interferencia en el universo del receptor es debida, en gran parte, al vigor de los signos ideológicos, sin el cual cualquier acción de tipo obligatorio resulta irremediablemente debilitada y desprovista de un componente de innegable dimensión social. Por otra parte, el texto de Van Dijk carece de una pormenorización teórica que analice la peculiaridad estratégica de la pragmática ideológico-literaria: cuando describíamos algunos signos ideológicos, acentuábamos que su eficacia no se consuma prescindiendo de una elaboración discursiva que, desde la configuración del personaje hasta los procedimientos connotativos, pasando por la expresión de la subjetividad o por la simbolización, acaba por privilegiar modos de manifestación normalmente mediatos, por medio de soluciones y elementos técnico-literarios que de algún modo ocultan los sentidos vigentes, retirándoles el vigor pragmático propio, por ejemplo, del discurso jurídico o del político.

Esto significa, por tanto, que la postulación de una pragmática ideológica

(52) Teun A. Van Dijk, "Le texte: structure et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte", in A. Kibédi Vaga (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981, p. 81 Cf. también *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, London/New York, Longman, 1980, pp. 189 ss. y 205 ss.

(53) Teun A. Van Dijk, "Pragmatics and poetics", in Teun A. Van Dijk (ed.), *Pragmatics of language and literature*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1976, p. 41.

en el cuadro de una discursividad estético-literaria conduce a la aceptación de una noción impuesta por los condicionamientos que la rodean: la de que la implicación del destinatario se lleva a cabo normalmente de manera sinuosa, lo que puede llevar a una cierta debilitación del peso pragmático del discurso; pero esto no autoriza a subestimar la importancia de ese destinatario, ya sea encarado de forma abstracta y puramente funcional, ya sea perspectivado como modelo de cooperación comunicativa previsible por el sujeto de la enunciación [54], ya sea (y esta es la óptica que aquí más nos interesa) explícitamente relacionado con un contexto social al que no podemos sustraernos, so pena de dejar en la ignorancia un importante factor constitutivo del proceso de comunicación ideológica: *"En effet, l'énonciation est le produit de l'interaction de deux individus socialement organisés et, même s'il n'y a pas un interlocuteur réel, on peut substituer à celui-ci le représentant moyen du groupe social auquel appartient le locuteur (...). La situation sociale la plus inmédiate et le milieu social plus large déterminent entièrement, et cela de l'intérieur, pour ainsi dire, la structure de l'énonciation"* [55].

Si hubiera alguna duda sobre el papel destacado del destinatario, o sobre el peso de la dimensión pragmática de la semiosis estético-ideológica (teniendo siempre en cuenta su especificidad), bastaría que recordásemos situaciones concretas de comunicación literaria en las que esa relevancia puede ser claramente atestiguada: cuando el escritor puede prever cuál será su receptor inmediato –situación que no anula, desde luego, la posible perennidad de la obra artística–, la vigencia del código ideológico acaba por verse afectada en grado y de modo adecuado a las circunstancias

---

(54) Está en el primer caso la concepción según la cual *"le percepteur auquel l'oeuvre s'adresse n'est pas une personne concrète, il est donné et réclamé par l'oeuvre elle-même, c'est une norme, un idéal, inhérent à l'oeuvre"* (Miroslav Cervenka, "L'oeuvre littéraire en tant que signe", in *Change*, 10, Paris, 1972, p. 208). Por su parte, Umberto Eco afirma que el autor *"prevederà un Lettore Modelo capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente (...). Dunque prevedere il proprio Lettore Modelo non significa solo "sperare" che esista, significa anche muoverse il testo in modo da costruirlo"* (*Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 55 y 56).

(55) M. Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, ed. cit., pp. 123 y 124. Las afirmaciones citadas reflejan la importancia que las teorías bajtinianas confieren a la dinámica inter-individual y social del discurso, dinámica esa reafirmada en otro texto citado por Todorov: *"On ne peut attribuer le discours au seul locuteur. L'auteur (le locuteur) a ses droits, et en ont aussi ceux dont les voix résonnent dans les mots trouvés par l'auteur (puisqu'il n'existe pas de mots qui ne soient à personne)"* (*Apud* T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, ed. cit., p. 83). Por su parte, Herman Parret caracteriza las "estrategias pragmáticas" teniendo en cuenta en parte su dimensión translingüística y social: *"L'idée sous-jacente de ma caractérisation du réseau de stratégies pragmatiques est liée à une certaine vue intégrée et dialectisante incorporant l'homme, son monde et son discours.(...) Que les stratégies soient translinguistiques et non pas "para-linguistiques" signifie que non pas le contexte mais la relation du contexte au fragment discursif est objet primaire de la reconstruction pragmatique"* ("Les stratégies pragmatiques", in *Communication*, 32, Paris, 1980, pp. 252-253).

(selección de signos, claridad u obscuridad de manifestación, opciones discursivas, subestimación o hipertrofia de los sentidos ideológicos, etc.). Pensamos, por ejemplo, en Gil Vicente escribiendo para la corte quinientista portuguesa, con las limitaciones (y complicidades) de carácter crítico e ideológico que se derivan con frecuencia de dicha situación; pero podríamos evocar también prácticas literarias como la poesía cortesana de circunstancias, motivada y condicionada por una situación de comunicación muy definida y poco dotada de poder transhistórico, o como el realismo socialista (también en cierto modo una literatura de circunstancias), orientado hacia soluciones discursivas inequívocamente interesadas en actuar sobre el destinatario, dejando, a tal fin, transparentar con toda nitidez los soportes ideológicos que lo inspiran.

Por otra parte, los escritores no dejan de reflexionar con frecuencia sobre las responsabilidades a las que se enfrentan en su relación con el lector, así como sobre los límites propios de dicha relación. Es justamente por su conciencia de las mencionadas responsabilidades por lo que Augusto Abelaira declara que *"um bom romance, um romance rico, é aquele que, dirigindo-se aos problemas concretos do leitor, efectivamente lhe rouba a tranquilidade, revela (embora de forma indirecta) o desencontro existente entre o que cada um crê que deveria fazer e o que cada um faz (ou não faz)"*; y Robbe-Grillet, en una declaración ya citada aquí, observa: *"Je suis habitué à ce qu'on me lise mal et, de plus, l'oeuvre n'étant pas un objet de vérité, je ne peux pas moi-même songer à imposer une bonne lecture, excluant toutes les autres"* [56]. Se trata de afirmaciones en principio divergentes (por creer Abelaira en las virtualidades pragmáticas de la obra, al paso que Robbe-Grillet nota los desvíos que pueden afectar a la comunicación literaria), pero al final convergentes, al menos en dos cuestiones para nosotros cruciales: en el reconocimiento no sólo de la necesidad del lector como término insustituible del proceso comunicativo, sino sobre todo en la aceptación de la noción de que la suerte y el destino de la obra literaria (incluyendo obviamente el vigor ideológico que eventualmente reivindique) dependen fundamentalmente del eco que sus propuestas encuentren en la esfera del destinatario. Por eso mismo la pragmática ideológica del discurso literario no dispensa una reflexión acerca de la propensión argumentativa que caracteriza al discurso ideológico.

3.4 La necesidad de la mencionada reflexión se deriva, en primera instancia, de los términos en que, en este contexto, nos hemos referido al discurso ideológico: encuadrado en una discursividad de tipo estético-literario y sujeto a su peculiaridad, implica una pragmática adecuada a esa funcionalidad; por tal circunstancia, hay que considerar que los objetivos de eficacia ideológica muchas veces inherentes al

(56) Respectivamente: A. Abelaira, "Prefácio para todas as improváveis edições futuras escrito a propósito da segunda edição", *Os Desertores*, 3ª ed., Amadora, Bertrand, 1971, p. 14; A. Robbe-Grillet, entrevista a *Le Monde* de 22-9-78.

discurso literario son dirigidos por una *estrategia argumentativa*, en un sentido próximo al sugerido por Wolfgang Iser cuando observa que *"the strategies organize both the material of the text and the conditions under which that material is to be communicated. They cannot therefore be equated exclusively with 'representation' or with 'effect', but, in fact, come into operation at a point before these terms are or can be relevant. They encompass the immanent structure of the text and the acts of comprehension thereby triggered off in the reader"* [57].

Digamos ya que esta cuestión cabe en el ámbito genérico (mas no por eso menos polémico) de la producción artística entendida como actividad imperativa. Se dice que el arte es una forma de intervención político-social, cuando se acepta la posibilidad de que una manifestación artística no sólo perfile una orientación ideológica (ya sabemos que todo arte es ideológico, incluso cuando pretende situarse en las antípodas de este principio), sino sobre todo cuando intente actuar sobre el destinatario y el mundo que lo rodea; como puede comprenderse, esa función imperativa va estrechamente ligada a la ideología, encarada así como motor y factor primordial de una práctica persuasiva. Son las estrategias de la persuasión las que pueden variar y optar por disfraces más o menos sutiles, capaces de asegurar el compromiso entre la eficacia y la preservación de la especificidad artística: a este propósito, nos parece oportuno citar una declaración de Arnold Hauser que, no conformándose con afirmar que *"la ideología tácita y velada, el opiáceo oculto y el veneno secreto desarman y tienen un efecto insospechable"*, invoca también el testimonio de Engels, según el cual *"lo tendencioso debe nacer naturalmente del contexto y de la acción y no ser demasiado explícitamente declarado"* [58].

A partir de estas nociones generales (aquí recordadas como premisas ya adquiridas) nos compete analizar el carácter argumentativo del discurso ideológico-literario, como inclinación capaz de suscitar dos líneas de investigación teórica definidas: la que se refiere a las ideologías particulares que fomentan el mencionado carácter argumentativo, utilizándolo de acuerdo con sus principio axiológicos propios, y, por otro lado, la que aborda el problema de los géneros literarios, en cuanto soluciones discursivas variablemente ajustadas a las exigencias persuasivas de cada ideología y período literario.

Las relaciones entre la *argumentación* y el discurso literario son tan viejas como las que ligan la retórica a la literatura. Como se sabe, el carácter figurativo de la segunda (componente no decisivo, pero en cualquier caso relevante para la definición de una especificidad estético-literaria) constituye un dominio de ornamentación *(elocutio: ornare verbis)*, precedido, en el vasto y complejo ámbito de la téc-

(57) W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore/London, The Johns Hopkins Univ. Press, 1980, p. 86.

(58) A. Hauser, "Propaganda, ideología y arte", in G. Lukács *et alii*, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, pp. 86 y 88.

nica retórica, por otras dos fases: la *inventio* y la *dispositio.* Son estas las que de manera especial nos interesan, ya que podemos reencontrar en el discurso literario ecos distanciados de su vigencia.

Así, correspondiendo a la primera el descubrimiento de argumentos a exponer, le competía primordialmente abrir *"dois grandes caminhos: um lógico, outro psicológico convencer e comover. Convencer (fidem facere) requer uma aparelhagem lógica ou pseudológica, chamada comummente Probatio (domínio das "Provas"): pelo raciocínio se faz uma violência justa ao espírito do ouvinte, cujo carácter, disposições psicológicas, não são considerados: as provas possuem força própria. Comover (animos impellere) consiste, ao contrário, em pensar na mensagem probatória, não em si, mas segundo o destinatário, segundo o humor de quem a deve receber, consiste em mobilizar provas subjectivas, morais"* [59]. Por su parte, la *dispositio* se traduce en la ordenación de los varios componentes del discurso, con vistas a un proceso de desarrollo esencialmente argumentativo, proceso que comprendía una sección demostrativa *(narratio* y *confirmatio)* introducida por el exordio y cerrada por el epílogo [60].

Como se ve, se remonta a la técnica retórica (y en especial a su utilización en el sentido de la construcción de un discurso de finalidad oratoria) la importancia de dos elementos a los que ya hicimos referencia anteriormente. Uno de esos elementos es el destinatario del discurso ideológico, incluído por lo menos implícitamente en su enunciación, en cuanto entidad vulnerable a la dimensión pragmática del signo; por otro lado, con la *dispositio* se sugiere la valoración de una estrategia discursiva de incidencia sintáctica y de elaboración deductiva. Pero si recordamos lo dicho a propósito de la relación sintaxis/abertura (sobre todo en cuanto a las inagotables virtualidades interpretativas de mensajes dotados de reducidas constricciones sintácticas), observaremos que de la relativa rigidez sintáctica suscitada por la *dispositio* resulta no sólo un encadenamiento que propicia una aprehensión deductiva, sino también la consecuente eficacia imperativa provocada por las restrictivas opciones interpretativas que tal discurso permite; en sintonía con lo expuesto y con la propuesta de una "pragmática integrada", Oswald Ducrot desarrolla una teoría del discurso argumentativo basada en la noción de que *"la valeur argumentative d'un énoncé n'est pas seulement une conséquence des informations apportées par lui, mais la phrase peut comporter divers morphèmes, expressions ou tournures qui,*

(59) R. Barthes, "A retórica antiga", in J. Cohen *et alii, Pesquisas de retórica,* Petrópolis, Vozes, 1975, p. 184. La pertinencia de esta bifurcación es confirmada por los términos en que Lausberg define la *inventio*: *"Acto de encontrar pensamentos (res) adequados (aptum) à matéria, conforme o interesse do partido representado (utilitas causae), pensamentos que servem como instrumentos intelectuais e efectivos para obter, pela persuasão do juiz, a vitória do partido representado"* (H. Lausberg, *Elementos de retórica literária,* Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1966, p. 91).

(60) Cf. R. Barthes, *loc. cit.*, pp. 205 ss., H. Lausberg, *op, cit.*, pp. 95 ss., y Kurt Spang, *Fundamentos de retórica,* Pamplona, Ed. Univ. de Navarra, 1979, pp. 67-68.

en plus de leur contenu informatif, servent à donner une orientation argumentative à l'énoncé, à entraîner le destinataire dans telle ou telle direction" [61].

El enraizamiento de la argumentación en la retórica se desarrolla modernamente en el seno de la teoría de la comunicación y se prolonga en el ámbito de la producción literaria, entendida como acto esencialmente comunicativo e incluyendo ademas componentes ideológicos en sí mismos dotados de intención imperativa. Así sucede cuando Jakobson describe seis funciones del lenguaje y entre ellas incluye una función conativa centrada sobre el destinatario; y se esté o no de acuerdo (por esquematismo excesivo, por aislamiento artificial de factores comunicativos, por aleatoria creación de funciones o por cualquier otra razón) con esa descripción, el hecho es que dicha función conativa retoma y valora la posibilidad de, a través del discurso, interferir en la esfera de acción de quien lo asimila. Del mismo modo, una definición reciente que afirma que *"argumenter, c'est agir sur ces vérités partielles en vue de les renforcer ou de les diminuer, en essayant de valoriser ou de dévaloriser les significations qui leur sont associées"* [62] coloca entre paréntesis el problema de la verdad o de la falsedad difundida por el discurso, para realzar prioritariamente su capacidad de acción sobre un destinatario al que es lícito integrar en un comple-

(61) O. Ducrot, *Les échelles argumentatives*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 15. La "pragmática integrada" sugerida por Ducrot se basa en el rechazo de la oposición entre la dimensión semántica y la pragmática propiamente dicha: *"Il est donc impossible de dire (...) que la pragmatique travaille sur les résultats de la semántique. En fait, elle doit travailler directement sur la structure syntaxique de l'énoncé"* (Jean-Claude Anscombre y O. Ducrot, "L'argumentation dans la langue", in *Langages*, 42, Paris, 1976, p. 8); cf. también F. Récanti, "Le developpement de la pragmatique" y O. Ducrot, "Les lois de discours" in *Langue française*, 42, Paris, 1979, respectivamente pp. 8 ss. y 27 ss.; C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, ed. cit., pp. 196 ss.; H. Parret, "Les stratégies pragmatiques", in *loc. cit.*, pp. 256-258.

(62) G. Vignaux, "Enoncer, argumenter: epérations du discours, logiques du discours", in *Langue Française*, 51, Paris, Mai de 1981, p. 96. Elaborada pensando en el impacto del discurso argumentativo sobre el destinatario, la definición citada recuerda la diferencia entre *demostración* y *argumentación* establecida por Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca: *"Quand il s'agit de démonstrer une proposition, il suffit d'indiquer à l'aide de quels procédés elle peut être obtenue comme dernière expression d'une suite déductive dont les premiers éléments sont fournis par celui qui a construit le système axiomatique á l'intérieur duquel on effectue la démonstration (...) Mais quand il s'agit d'argumenter, d'influer au moyen du discours sur l'intensité d'adhésion d'un auditoire à certaines thèses, il nést plus possible de négliger complètement, en les considèrant comme irrelevantes, les conditions psychiques et sociales à défaut desquelles l'argumentation serait sans objet ou sens effet. Car toute argumentation vise à l'adhésion des esprits et, par le fait même, suppose d'un contact intellectuel"*; y más adelante: *"Une argumentation efficace est celle qui réussit à accroitre cette intensité d'adhésion de façon à déclencher chez les auditeurs l'action envisagée (action positive ou abstention), ou du moins à créer, chez eux, une disposition à l'action, qui se manifestera au moment opportun" (Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, 3ª ed., Bruxelles, Ed. de l'Univ. de Bruxelles, 1976, pp. 18 y 59).

jo juego de dimensión social: *"On peut (...) envisager l'argumentation, non comme une structure formelle close ou comme une interaction de nature psychologique entre deux locuteurs individuels, mais comme un cas particulier d'interaction sociale, une forme spécifique d'énonciation, où, dans des discours, se construisent des représentations mais aussi des rapports de forces à travers des processus de contrôle, de transformations, bref tout ce qui constitue une pratique sociale"* [63].

Pero la literatura es, como se sabe, una práctica de contornos sociales muy definidos; además de eso (y también en esa medida) le cabe una función de afirmación ideológica más o menos patente según los casos, pero nunca por completo desvanecida. Es natural, pues, que la encaremos como actividad capaz de privilegiar estrategias discursivas de tipo argumentativo, a cuya vigencia contribuyen diversos factores que deberemos analizar, entre otras cosas por afirmarse como responsables directos del éxito o fracaso de las mencionadas estrategias discursivas.

Antes de hacerlo, conviene acentuar que las prácticas literarias en las que los mencionados factores actúan de forma más notoria son aquellas a las que habitualmente se reconocen intenciones de interés sociocultural. Pero no nos parece necesario ceñir tales prácticas al reducido ámbito de la literatura comprometida, como Jean-Paul Sartre la definió, llamando la atención sobre la apelación al lector que toda obra literaria constituye; en un sentido amplio, comprometida es también una moralidad vicentina o una novela naturalista de tesis, porque en ambas se concreta ese proyecto de hacer que un cierto mensaje normalmente de contornos ideológicos, transcienda los márgenes del texto y alcance a su destinatario. Y es por pretender, en última instancia, demostrar la pertinencia del referido mensaje ideológico por lo que tales prácticas recurren, velada o transparentemente, a procedimientos de tipo argumentativo. Por otro lado, en ciertos períodos literarios, la finalidad persuasiva se hace más evidente que en otros; no es casual que tales períodos (por ejemplo, el Naturalismo o el Neorrealismo) sean normalmente aquellos a los que se reconocen innegables y visibles vinculaciones ideológicas: sucede que, por ese sólo hecho, es inevitable que en ellos las prácticas literarias asuman el carácter argumentativo exigido por la demostración de principios ideológicos precisos. Contrariamente (y lógicamente), la literatura que se pretende anti-ideológica, como la parnasiana, desprecia procedimientos que den relieve a la argumentación, dispensable incluso por motivos socioliterarios: nos referimos al alejamiento deliberado del artista en relación con el destinatario, entidad de capital importancia en cualquier discurso de intencionalidad persuasoria.

3.5 En función de estas premisas, fácilmente se aceptará la necesidad de definir factores justificativos del carácter argumentativo de las prácticas ideológicas.

En primer lugar, lo que en este sentido se apunta es el carácter verbal y estético-discursivo del discurso literario; de hecho, si recordamos lo dicho a propósito de la retórica, disciplina que en el discurso y por el discurso ejerce sus preceptos

(63) Marianne Ebel y Pierre Fiala, "La situation d'énonciation dans les practiques argumentatives", in *Langue Française*, 51, p. 54.

técnicos, no es desatinado admitir que también el discurso literario sea permeable a los procesos argumentativos que allí encontrábamos, hipótesis reforzada por las concebidas relaciones histórico-culturales que caracterizan los dos domínios. Pero la discursividad estético-literaria nos interesa también en otro aspecto y es que se traduce en un eje sintagmático de sucesividad de elementos, en cierta medida homólogo de otro discurso: el resultante del acto de *discurrir*, en cuanto proceso de raciocínio que implica el paso, por encadenamiento lógico, de un elemento a otro, privilegiando una adquisición de conocimientos anti-intuitiva. Y siendo así, la discursividad literaria reune también condiciones para fomentar la dinámica deductiva inherente a la práctica argumentativa.

Otro factor a tener en cuenta es el que se refiere al estatuto del destinatario del discurso literario, que se revela como una entidad en principio situada en una posición de expectativa con relación a lo que por el discurso le es comunicado; pero esa expectativa sólo es saciada si se respeta la dinámica de sucesividad a que antes nos hemos referido, esto es, siguiendo el destinatario el desarrollo sintagmático del discurso literario y, naturalmente, el despliegue argumentativo eventualmente plasmado por ese desarrollo. Se puede empezar a leer una novela policíaca por el último capítulo, pero eso no corresponde a una revocación absoluta de la sucesividad del discurso, ante todo porque, incluso en ese último capítulo, la lectura no deja de hacerse de izquierda a derecha y de arriba a abajo (a menos de que se trate de escritura árabe o china...); pero más allá de eso, la recuperación de la lógica interna de la intriga y de su posible propensión argumentativa exige que el lector respete la sintagmática restante, o lo que es lo mismo, restaure el movimiento consecutivo del discurso: con artificios más o menos sofisticados, éste constituye siempre el vehículo de acceso a la mencionada lógica interna.

El estatuto del destinatario puede, sin embargo, ser perspectivado también desde una óptica sociocultural que igualmente atestigua su disponibilidad para ser sometido a una argumentación de contornos ideológicos encuadrada en un discurso literario. No se olvide que la relación autor-lector viene muchas veces marcada por la vigencia de situaciones culturales muy diversas, con las consecuencias psicológicas que de ello se derivan; de hecho, normalmente (pero no, claro está, obligatoriamente) el lector constituye una entidad tácita o declaradamente convicta de la superioridad del escritor: de éste proviene no sólo el placer del texto, sino también los elementos informativos que concurren para una promoción sociocultural habitualmente reconocida como adquisición facilitada por el fenómeno literario. Ahora bien, siendo así, es natural que el ascendiente de que dispone el escritor le confiera no sólo la autoridad, sino también los instrumentos técnico-discursivos para llevar a buen término una práctica argumentativa de finalidad imperativa; el escritor quiere convencer y con frecuencia acaba incluso por transformar (o deformar...) el perfil ideológico, ético y afectivo de su destinatario.

Pero más allá de los dos referidos, otros dos factores asumen para nosotros una especial importancia, por el peso que pueden llegar a adquirir; por eso merecen un tratamiento especial, que ahora tan sólo introduciremos. Uno de esos factores interfiere directamente en la configuración discursiva del mensaje literario: nos re-

ferimos a las opciones de género literario, susceptibles de infundir en el discurso estatutos de representación muy variados, que van desde la dinámica temporal de la pura narración hasta el estatismo contemplativo de un poema lírico. Pero ese estatuto de representación (en cierto modo relacionado con la extensión material de la sintagmática enunciada) se adecua de forma desigual a las exigencias de la argumentación, condicionando así su eficacia: para dar una pálida idea de las consecuencias que del hecho pueden extraerse, bastará recordar la polisemia que afecta al propio término *argumento* que remite, por un lado, a la esencia de la argumentación y que, por otro lado, constituye un elemento fundamental de la narrativa, así denominado sobre todo en la cinematográfica, pero sinónimo, en la literatura, de términos como *enredo* o *intriga*. Y esta sugerencia nos alerta ya sobre la posibilidad de encontrar en la opción narrativa un factor decisivo para la concreción de un discurso susceptible de traducir una formulación de tipo argumentativo. Lo que viene, por otro lado, a concordar con la dimensión pragmática que caracteriza también a la ficción narrativa, en cuanto práctica contractual necesariamente inmersa en una concreta situación histórica y social: Rainer Warning, en el cuadro teórico-metodológico de la estética de la recepción, acentuó con particular agudeza esa dimensión pragmática al observar que *"s'il est exacte que tout jeu comporte son propre sérieux, cela doit être vrai aussi pour le discurs joué, pour la fiction littéraire. Le discours fictionnel n'est pas un discours de consommation, mais cela ne veut pas dire qu'il est inutile. L'opposition ici n'est pas consommation vs non-utilisation, mais plutôt consommation vs réutilisation"*[64].

Además, un último factor de peso considerable lo constituye, en este contexto, el substrato ideológico particular que informa el discurso literario. En otras palabras, puede decirse que cada ideología en sí, por los principios axiológicos que postula y por las orientaciones metodológicas que insinúa, interfiere en el proceso argumentativo, determinando su grado de eficacia; sólo que (y es éste, para nosotros, un aspecto crucial de la cuestión) esa interferencia no se consuma de forma arbitraria o aleatoria, sino estrechamente relacionada con la dinámica discursiva perfilada y acabando por conducir a una precisa opción de género, ya que sistemas ideológicos de extracción idealista, determinista o marxista contienen en sí mismos directrices y sugerencias de elaboración sintagmática diversamente orientadas para poderse ajustar a las exigencias de un discurso de carácter argumentativo. Por eso, ideología y géneros literarios no pueden ser disociados cuando se trate de analizar un discurso ideológico particular, y por eso también se nos impone discernir, en un sistema ideológico concreto y que es el que preside la literatura neorrealista, las motivaciones que conducen a soluciones discursivas ajustadas a la obtención de un índice elevado de eficacia imperativa.

---

(64) R. Warning, "Pour une pragmatique du discours fictionnel", in *Poétique*, 39, Paris, 1979, p. 335. Nótese que estas palabras de R. Warning son tributarias, por un lado, de las tesis defendidas por Lotman, según las cuales el texto de ficción constituye una modelación de la realidad y, por otro lado, de la contestación de la ficcionalidad como estricta auto-referencialidad.