

Enunciación y Reforma

Rafael Arturo Chico Quintana

Universidad Industrial de Santander

Colombia

rafachicoquintana@yahoo.es

RESUMEN

Este texto expone algunos de los avances de una investigación en curso, la cual está orientada a analizar los procesos de configuración del sentido del valor 'inocencia' en 12 poemas del escritor Rómulo Bustos Aguirre. Se explicará aquí el funcionamiento de uno de los textos pertenecientes a dicho corpus. La tesis central es que el enunciador lírico del poema quizás se trate sólo de jugar con las palabras como un malabarista busca repensar la función del uso del lenguaje en la captación-construcción del sentido de dicho valor. Para sustentarla, la exposición seguirá un recorrido interpretativo que explicitará las operaciones de configuración de dos universos narrativos al interior del poema, los procesos de evaluación que recaen sobre esos mundos configurados, los dispositivos retóricos que instauran los límites de la interpretación y los sistemas de valores que soportan toda la estructura. El análisis se encuentra apoyado en las teorías de la enunciación lírica de Emil Steiger, Octavio Paz y Dominique Rabaté, la semántica interpretativa de François Rastier, la semiótica del discurso de A. J. Greimas y Jacques Fontanille, la teoría de los planos de la enunciación de Eduardo Serrano y un concepto tomado de la sociosemiótica de Eric Landowski.

Palabras clave: norma ética, sanción, honestidad, prácticas discursivas, sentido.

ABSTRACT

This research exposes part of the results of an investigation that was realized between 2011 and 2013. Its object of study was the Colombian poet Rómulo Bustos Aguirre's work. The thesis of this work is about the lyrical subject of one of the poems of this author, who analyses the purpose of the language used in the construction of sense of the value of innocence. It will explain the way in which two narrative universes are formed in the poetic statement, how the lyrical subject evaluates those universes and the moral values into the poem. It is used Emil Rastier, Octavio Paz and Dominique Rabaté's Lyrical Enunciation

Recibido: febrero 2013

Aceptado: junio 2013

Theories, François Rastier's Interpretative Semantic, A. J. Greimas and Jacques Fontanilles' Discourse Semiotic and Eduardo Serrano's Levels of Enunciation Theory.

Key words: Ethical Norm, Sanction, Honesty, Discursive Practices, Significance.

RÈSUMÈ

Ce travail expose une partie des résultats d'une recherche réalisée entre 2011 et 2013, son objet d'étude a été l'œuvre du poète colombien Rómulo Bustos Aguirre. La thèse de ce travail propose que le sujet lyrique de l'un des poèmes de cet auteur réfléchit sur la fonction qui accomplit l'usage du langage dans la construction du sens de la valeur de l'innocence. Ce travail expliquera la manière comment deux univers narratifs sont configurés dans l'énoncé poétique, comment le sujet lyrique évalue ces univers et les systèmes de valeurs mis en jeu. Nous avons utilisé les théories de l'énonciation lyrique d'Emil Staiger, Octavio Paz et Dominique Rabaté, la sémantique interprétative de François Rastier, la sémiotique du discours d'A. J. Greimas et Jacques Fontanille et la théorie des plans de l'énonciation d'Eduardo Serrano.

Mots-clés: norme éthique, sanction, honnêteté, pratiques discursives, sens.

**Quizás se trate sólo
de jugar con las palabras
como un malabarista**

**Pero sucede acaso
que ese malabarista se ha sumergido a tal grado
en los lábiles objetos de ese juego
que no advierte que su caída ocurrió ya alguna vez**

**O más posible aun:
el malabarista y el público saben
que han caído y simulan**

Mas eso haría parte del juego

**Se trata,
entonces, de jugar el no juego,
de enhebrar los ojos de medusa del espejo**

Y así el desierto pueda cruzar por el ojo de la aguja

O el blanco del ojo atravesar la flecha

Se trata de inventar una segunda inocencia

El presente documento busca resumir el trabajo de análisis realizado a las operaciones de la enunciación lírica del texto. Quizás se trate sólo de jugar con las palabras como un malabarista, el cual hace parte de una selección de 12 poemas tomados de la obra conjunta del autor colombiano Rómulo Bustos Aguirre. Es, pues, muestra parcial del corpus abordado en el marco de una investigación en curso –lo cual, ya define la identidad de dicho análisis: también parcial en lo que respecta a sus alcances.

Son tratadas aquí las operaciones de una instancia del discurso¹ cuyo objeto del deseo es redefinir del sentido de inocencia: «Se trata / de inventar una segunda inocencia». ² Es tesis central, pues, que el sujeto lírico orienta la mira hacia un objeto blanco que le es perceptible muy imperfectamente: «Quizás se trate sólo / de jugar con las palabras / como un malabarista / [...] / Se trata / de inventar una segunda inocencia». Esto, a causa de la presencia de un actante de control, las palabras, el cual se muestra como instrumento de casi obligatorio uso para conseguir tal fin. La tarea se configura como una búsqueda de sentido. Para ello, el sujeto lírico pone en marcha un conjunto de operaciones que empiezan por crear dos universos, enmarcados por enunciados de probabilidad, mundos posibles o de existencia virtual: «Pero sucede acaso / [...] / O más posible aún».

El orbe de los no-inocentes

«Quizás se trate sólo / de jugar con las palabras / como un malabarista» (*sic*). El íncipit no es gratuito. Al funcionar como título, genera dos efectos de sentido: tematiza la totalidad del discurso y define los límites de interpretación. En lo que respecta a lo primero, el sema ‘quizás’ comprende el sema inherente³ / posibilidad /, esto sumado a la posición inaugural –se encuentra a la cabeza del íncipit –instala el sema isotopante que traza el

-
1. Se acude al término ‘instancia del discurso’ de J. Fontanille. Este, básicamente, refiere a la voz que enuncia en el texto y que hace presencia en la campo de la enunciación (campo de presencia) con un punto de vista sobre lo que dice. A lo largo del trabajo, su uso será alternado con otros que aquí se consideran equivalentes: enunciador, instancia de enunciación y, el más específico, sujeto lírico. Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 132-139.
 2. Bustos, Rómulo. *Muerte y levitación de la ballena*. Madrid: Complutense, 2011, p 35.
 3. El instrumental aplicado en los análisis sémicos proviene de la semántica interpretativa de F. Rastier. Será regular el uso de los términos sema *ihn*Ferente y aferente. En líneas generales, un sema es una de las unidades constitutivas del significado de las palabras, que pueden encontrarse fijados en la lengua (sema inherente) o en el socioloecto o en el texto enunciado (sema aferente). Rastier, François. *Semántica interpretativa*. México: Siglo xxi, 2005.

axis sémico en torno al cual se articula la arquitectura del poema. Siendo este / posibilidad /, la virtualidad de los mundos queda establecida como una construcción del imaginario del sujeto lírico. La proyección de estos mundos virtuales guarda una intencionalidad que enlaza con el interés por captar el objeto blanco, y que implica redefinir el sentido de inocencia de otra manera. El medio del que se tiene que valer para ello es evidenciado por una operación retórica.

El símil consiste «en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (como o sus equivalentes), la relación de *homología*»,⁴ lo que implica «una forma de predicación que presenta, al mismo tiempo, la confrontación y la resolución por similitud, bajo el control de una modalización cognitiva o perceptiva; esto ocurre por acción del predicado o del adverbio de comparación». ⁵ Siendo así, el conflicto semántico entre los contenidos aparentemente disímiles (el acto de jugar con las palabras y el acto del malabarismo) es resuelto desde la asunción⁶ del sujeto lírico: «se trate sólo / de jugar con las palabras». La estructura sintáctica establece los límites de interpretación a causa de la relación entre el adverbio de modo 'sólo' y el verbo transitivo 'tratar'. Este último comprende los semas inherentes / manejar algo /, / usar algo / y / gestionar /. El adverbio de modo, por su parte, comprende los también inherentes / de una única manera / y / sin otra cosa /. (DRAE)⁷ La articulación se traduce en una restricción de lectura: los mundos recreados para el acto del malabarismo son figuras que remiten inequívocamente el acto de jugar con las palabras: (Ver Figura 1)

-
4. Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. México, D.F: Porrúa, 1995, p. 99.
 5. Fontanille, Jacques. «La dimension rhétorique du discours: les valeurs en jeu». En Jean Marie Klinkenberg. *Figures de la figure*, 2008, pp. 17-34.
 6. El instrumental aplicado en el análisis retórico proviene de la teoría de la dimensión retórica del discurso de J. Fontanille. Este propone un esquema canónico consistente en tres momentos: (1) cuando la figura retórica pone en relación contenidos, (2) cuando esa relación es procesada con vía a la solución del tipo de confrontación implicada en ella y (3) cuando al final del proceso, es solucionada dicha confrontación. El modelo va de la mano del concepto de 'asunción', que remite al grado de aceptación o rechazo que el enunciador tiene sobre lo que dice. Esto se manifiesta en lo que Fontanille llama fuerza ilocutiva y que se podría entender como grado de énfasis puesto sobre los contenidos enunciados. Cf. ídem.
 7. La sigla alude al Diccionario de la Real Academia Española en su versión on line. A lo largo de este documento, se estará utilizando para abreviar la referencia. Cf. <http://rae.es/rae.html>.

FUENTE- CONFRONTACIÓN			CONTROL – MEDIACIÓN			BLANCO-RESOLUCIÓN		
Dominio 1	Operación	Dominio 2	Dominio 1	Operación	Dominio 2	Dominio 1	Operación	Dominio 2
Jugar con las palabras	Conflicto ≠	Acto del Malabarismo	Jugar con las palabras	Énfasis ≥	M a l a - barismo	Jugar con las palabras	Homología =	Acto del Malabarismo

Figura 1. Operación retórica que evidencia el medio.

Al crear estos mundos posibles asociados al acto de usar la palabras, el sujeto lírico conforma un artificio destinado a la reflexión, la evaluación y la toma de decisión sobre el mejor camino para captar el objeto blanco de sus deseos. En el tránsito de su deliberación, surge la figura de la caída como vara de medida ética para determinar la altura moral de los actores y la fiabilidad de las acciones que estos ejecutan con el fin de construir el sentido de la inocencia. Esta figura debe ser puesta en relación con la temporalidad.

Existe oposición entre el tiempo de los mundos posibles y el de la enunciación. La temporalidad del sujeto lírico es puntual, hace un corte en el *continuum* espacio-temporal de su existencia, para instalarse en una parcela de su intimidad, y con ello desarrollar el raciocinio evaluativo que le lleva a considerar cada una de las opciones que se le presentan, todo con el objetivo de captar lo que aún es atisbo y necesidad (el sentido de la inocencia): «Quizás se trate sólo / [...] / Pero sucede acaso / [...] / O más posible aún / [...] / Más eso haría parte del juego / [...] / Se trata, / entonces, de jugar el no juego / [...] / Se trata de inventar una segunda inocencia». El íncipit inaugura la cadena, instalando el *axis* sémico /posibilidad/. En el segundo punto de la misma, la adversativa ‘pero’ virtualiza toda «posibilidad de que ocurra o sea cierto lo que se expresa». (DRAE) Más, entra en escena la segunda opción con la disyunción, abre la puerta a nuevas posibilidades. Reaparece la adversativa a neutralizar la disyunción, introduciendo además la sanción al juego. Cierra, la cadena, con el resurgimiento del *axis*, figurativizado por el indicador de conclusión ‘entonces’ y se llega a saber que el problema es abordable sólo yendo en la dirección opuesta a lo configurado en los dos mundos posibles.

Estos son el orbe de aquellos actores del fracaso y la mentira convenida. Actores que garantizan su vigencia o por su extravío en los «lábilis objetos del juego» o por la connivencia: «O más posible aun: / el malabarista y el público saben / que han caído y simulan». Actores que promueven la duratividad de sus roles y, por ende, la ilusión de validez de sus prácticas. Tan indefinida prolongación resulta intolerable a ojos del sujeto lírico, dada la evidencia de la caída. Ello,

porque ésta no es un mero asunto de equivocación no premeditada: uno de los *sentidos*⁸ de ‘caída’ involucra «abandono o pérdida de valores morales». (DRAE) Los no-inocentes han perdido la noción de todo límite, promueven el culto a los artificios de un juego que se alimenta a sí mismo sin llegar a definir el sentido de inocencia, y lo han perdido también esos otros que firman el contrato de sus mútuas incompetencias e inmoralidades. El sujeto lírico evalúa todo esto. Él no sabe-sobre el ser inocente, para serlo indaga; pero, sí sabe-ser algo que los no-inocentes no les interesa ser: honesto, en el *sentido* de razonable y justo. El extravío no es disculpable. En un punto del *continuum* de la existencia, el sujeto debe ser capaz de cortar para reflexionar e indagar, tal como él lo hace en oposición a aquellos que optan por la duratividad de sus mundos:⁹

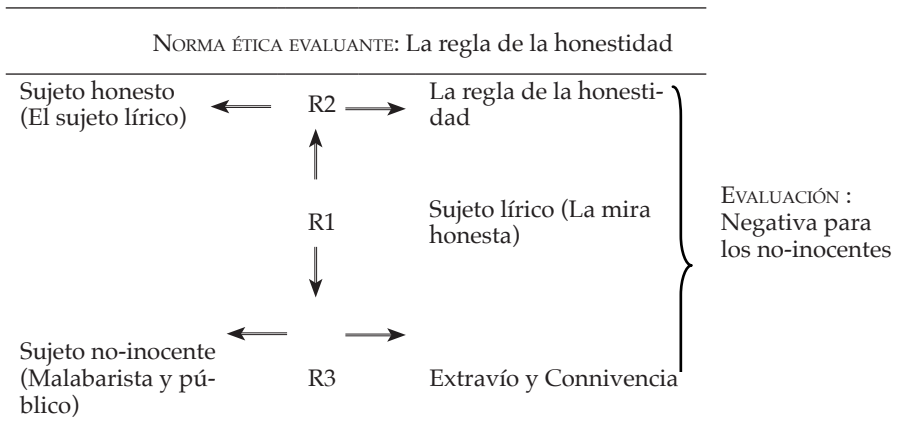


Figura 2. Prácticas y estados evaluados: Los mundos posibles

8. El empleo del término ‘sentido’ es aquí muy específico. Se debe entender como significado que difiere de otro a causa de la presencia de al menos un sema inherente, lo que les hace no conmutables. A fin de evitar el equívoco con el metatermino semiótico, en el presente documento, se marcará tipológicamente con cursiva. Rastier, François. *Op. cit.* pp. 83-85.
9. Se hace uso del modelo analítico de la evaluación propuesto por P. Hamon. Este organiza un esquema donde una instancia del discurso con su punto de vista se posiciona en el campo de presencia y evalúa acciones y estados en relación a una norma evaluante que puede ser ética, técnica, lingüística o estética. Hamon, Philippe. «Texto e ideologías: para una poética de la norma». En *Criterios*. Ns° 25-28, 1989-1990, p. 66-94.

A la espalda de los mundos

En § 1, se ha hablado de lo razonable y lo justo. Esto, porque el recorrido reflexivo del sujeto lírico le ha hecho pasar por el desembrague, el posicionamiento crítico, la evaluación de los mundos y, con ello, al descarte de las opciones ofrecidas por el juego con las palabras. Todo esto le ha conducido hasta la certeza de que «Se trata, / entonces, de jugar el no juego,», dado que éste ha mostrado su inutilidad y el grado de inmoralidad en el que puede hacer caer. De forma paulatina y racional, la instancia del discurso ha hecho-saber las dimensiones de lo incorrecto e intolerable, para acceder a la competencia crítica que le permite proponer el mejor camino. Esto, basado en la prueba de la presencia examinada (los mundos). Lo que ha operado es un proceso cognitivo fundamentado en la estrategia retórica de la *ratiotinatío*: «La base la da una comprobación de un grado indubitable de seguridad [...] Sobre la base indubitablemente segura se ha de levantar ahora un *argumentum* como consecuencia relativa a la causa y con suficiente grado de verosimilitud». ¹⁰ Sobre procesos de este tipo, Perelman dice:

Toda argumentación implica una selección previa de hechos y de valores, su descripción de una manera particular, en algún lenguaje y con una intensidad que varía según la importancia que se les otorgue. [...] Todos estos elementos se consideran de una manera tanto más justificada como manifestación de una toma de partido, cuanto más netamente se ve que otra escogencia, otra presentación u otro juicio de valor podría oponérsele». ¹¹

El juicio opuesto es el suyo, fundamentado en la prueba analítica de los mundos, sus actores y el aspecto de la temporalidad que les da significación. Tal proceso es coherente con el principio retórico de la estrategia: «El intento de conseguir una consecuencia suficientemente verosímil (creíble) presupone un conocimiento suficiente de la vida, en especial de la psicología y la sociología». ¹²

El recorrido reflexivo hace llegar a la comprobación de un grado indubitable de seguridad. Este es manifestado a través de la secuencia retórica de la antítesis que, al igual que la del símil, opera localmente como restrictor de los márgenes de interpretación. En este caso, el conflicto semántico se

10. Lausberg, Heinrich. Manual de retórica literaria. vol. 1. Madrid: Gredos, 1966, pp. 307-308. En el sistema interno de numeración de la obra §§ 367-368.

11. Perelman, Chaïm. El imperio retórico. Santafé de Bogotá: Norma, 1997, p. 58.

12. *Op. cit.*, p. 308. § 369.

establece entre una categoría 'jugar', que comprende el sema específico / juego/, y la negación de ese mismo sema: 'no-juego'. La asunción recaerá sobre esta última, lo que trae por consecuencia la virtualización del sema específico y la aferencia de la negación como nuevo sema constitutivo del semema 'jugar': (Ver figura 3).

El proceso conduce a la resemantización por causa de la aferencia, pero tiene consecuencias adicionales. La categoría es definida por la negación, sin embargo ¿en qué consiste ese jugar que es un dar la espalda a la lúdica con la palabras? La respuesta sólo puede emerger del enunciado lírico.

Afirma O. Paz¹³ que el «sentido del poema es el poema mismo», y con ello quiere decir que texto lírico es un todo cerrado que define sus horizontes de significación en función de su estructura. Así, pues, el sentido del texto lírico se desprende de la disposición de los elementos constitutivos del enunciado. Es, entonces, unidad que funda o crea la realidad, estableciendo vínculos indisociables con los elementos que componen el plano de la forma de la expresión. La forma no es, entonces, un simple vehículo, es parte del sentido, tal como sostiene E. Staiger.¹⁴ Pero, tal grado de solidaridad entre forma del contenido y forma de la expresión guarda sus particularidades: «La imagen no es medio; sustentada en sí misma, ella es su sentido. En ella acaba y en ella empieza».¹⁵ La imagen poética es, según Paz, la unidad sintagmática del enunciado lírico, siendo definible como «frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema».¹⁶ Mas, su manera de significar no es compatible con el uso cotidiano del lenguaje o en usos especializados como el de la argumentación jurídica (oral o escrita) o el de la narrativa literaria o no. La imagen poética como unidad es inmanencia que define sus horizontes de significación sin responder necesariamente a una sintaxis lógica, sea esta proposicional o dialéctica. Esta articulación singular convoca a las figuras para disponerlas en un sistema donde cada una conserva su significado, superándolo gracias a la constitución del sentido global de la imagen. Esta superación puede darse de diversos modos, y en lo que compete al análisis del cual este texto es resumen, ello cobra importancia heurística.

«Se trata, / entonces, de jugar el no juego, / de enhebrar los ojos de medusa del espejo / Y así el desierto pueda cruzar por el ojo de la aguja / O el blanco del ojo atravesar la flecha». Lo enunciado es lo disímil y lo incongruente. Las figuras son organizadas en tres unidades sintácticas, todas enunciadas como acciones que

13. Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: D.F., Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 110

14. Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp, 1966, pp. 57-58

15. *Op. cit.*, p. 110.

16. *Idem*, p. 98.

FUENTE- CONFRONTACIÓN			CONTRO - MEDIACIÓN			BLANCO-RESOLUCIÓN		
Dominio 1	Operación	Dominio 2	Dominio 1	Operación	Dominio 2	Dominio 1	Operación	Dominio 2
Jugar /Juego/	Conflicto ≠	No-juego	Jugar / Juego/	Énfasis ≤	No-juego	Jugar /No- Juego/	Aferencia =	No-juego

Figura 3. Dispositivo de la antítesis.

compromenten realidades imposibles, y que, paradójicamente, se ofrecen como posibilidades válidas y hasta necesarias.

De eso se trata el no-juego, de acciones que el sentido común prohíbe, y es que el sujeto lírico, precisamente, actúa en contra de ese acuerdo del cual depende la cotidianidad. Se trata de fundar un nuevo sentido común, una nueva cotidianidad, ya que la existente, la configurada en los mundos posibles, se encuentra viciada, es inmoral. La restricción interpretativa que opera con la antítesis viene a establecer la dependencia semántica entre la categoría del 'jugar el no-juego' y las imágenes antes mencionadas, a causa de la recurrencia de la preposición 'de'. Ella proyecta el dispositivo de la aferencia, gracias a la función que cumple como explicitadora del «asunto o materia compendida por algo». (DRAE) Esto pone en marcha un complejo sistema semiótico que a simple vista se vería como la proposición del absurdo, pero que, en realidad, establece un sentido que trasciende lo que en un mundo es trampa del juego con las palabras y, en el otro, es contrato de connivencia. Dicha trascendencia viene dimensionada bajo el control de las imágenes que valen como recurrencia de un mismo acto, el de jugar el no-juego, el cual consistiría en la modificación de los roles de los participantes del enhebrar, el cruzar y el atravesar; siendo todas estas acciones manifestaciones específicas de un mismo hacer, dado que las tres son isotópicas gracias a que comparten el sema actancial /pasar de parte a parte/. (DRAE) Siendo así, la propuesta del sujeto lírico apunta hacia la reforma de las prácticas verbales, esto porque lo sancionado no son las palabras en sí, sino lo que en un mundo es trampa del juego y, en el otro, contrato de connivencia. El sujeto lírico busca una nueva forma de tratar con las palabras, esta forma no debe ser lúdica. La alternativa parece absurda, pero resulta ser la necesaria y sería vía de un hacer que lleve al fin central y último: captar el sentido de inocencia, lo cual implica construirlo: «Se trata / de inventar una segunda inocencia». Mas ello va de la mano de procedimientos muy particulares. Esto sólo es explicado por el sentido singular de las imágenes.

Una figura resalta en la sintaxis de la primera imagen. Esta no es otra que 'los ojos de medusa del espejo'. Tratar con ella exige tener en cuenta que la conforman dos constituyentes articulados mediante la contracción 'del': los ojos de la Medusa y su relación con el espejo. Sobre el primer constituyente, se sabe que desde sus orígenes grecorromanos la cultura occidental ha conservado el valor semántico disfórico /petrificación/ unido a él. Esto le ha prefigurado como un símbolo más o menos estable. En el universo sociolectal occidental, mirar a la Medusa entraña el peligro de la petrificación, lo que simbólicamente remite a la suspensión de las competencias, pero, con su puesta en relación con 'el espejo', emerge el *sentido*: «Tabla de cristal azogado por la parte posterior, y también de acero u otro material bruñido, para que se reflejen en él los objetos que tenga delante». (DRAE) Al hacerlo, convoca los semas inherentes /reflejar/, /objeto/ y /tener delante/. Esto

supone que ‘los ojos de medusa’ son reflejo de quién se pone delante del «cristal azogado»; en otras palabras, es la imagen del actor que se contempla y, por dicha vía, se convierte en objeto, no en sujeto de hacer. Básicamente, ello implica que el sujeto accede por propia cuenta a su transformación en actante construido por la dinámica del reflejo, que es atributo del espejo; el cual ascendería a la posición de sujeto que crea, mientras el actante que se pone delante se deja crear. Esto entraña el suspender la propia capacidad para hacer, en favor del mecanismo del reflejo y, así, dejarse definir como la Medusa: ser artífice de su propia petrificación en objeto, por acción de sus ojos que no miran más allá de la imagen forjada por el azogue. Lo que se tiene es la figurativización de los mundo posibles, actantes petrificados por el juego con las palabras: uno atrapado en su eterno malabar de insustanciales artificios discursivos y los otros en contrato de connivencia, adictos al intercambio ilusorio. Así, queda virtualizada la competencia para crear en estos mundos y, por ende, toda posibilidad de captar perfectamente el sentido de la inocencia. Los juegos inmorales de la deshonestidad de estos actores son lo denunciado, mas la imagen como unidad sintáctica viene a proponer la acción necesaria para trascender esta lúdica: «Se trata, / entonces, de jugar el no juego, / de enhebrar los ojos de medusa del espejo».

El acto de enhebrar comprende el sema /pasar de parte a parte/, lo que implica abandonar un espacio para llegar a otro. Tomando en cuenta que el acto también convoca la figura implícita ‘hilo’, se podría decir que lo propuesto por el sujeto lírico es reformar la mira y el hacer del actante. Propone trascender la lúdica de «los ojos de medusa del espejo» por medio del jugar el no-juego, que implica «pasar la hebra» no por el ojo de la aguja, sino por los de la Medusa. El hilo es la nueva mirada que no se deja petrificar en los mundos posibles, la honesta que hace un corte en el *continuum* de su existencia para captar-crear: «Se trata / de inventar una segunda inocencia». Ahora bien, al convocar la figura implícita, no se deja de aludir a las palabras o, más bien, a una forma diferente de comerciar con ellas. Si a dicha figura se le trata como lexema, emerge, como perteneciente a uno de sus *sentidos*, el sema inherente /continuación o serie del discurso/. (DRAE) Se concluiría, entonces, que enhebrar los ojos de la Medusa implica soslayar la petrificación, haciendo pasar la serie del discurso, las palabras, más allá del ámbito de los mundos posibles, llevarlas hasta donde sea necesario para «inventar una segunda inocencia».

Para el sujeto lírico, el juego con las palabras es excusa, en el *sentido* de «Motivo o pretexto que se invoca para eludir una obligación o disculpar una omisión». (DRAE) La omisión tiene nombre: poner en segundo plano lo importante; es decir, el sentido debe ser la justificación de las prácticas verbales, lo demás es pura lúdica, y sobre esto último hay que tener en cuenta que en él anida la amenaza de la petrificación bajo el influjo de «los ojos de Medusa del espejo».

Conclusiones

La propuesta del sujeto lírico es enunciación tanto de una sanción ética hacia lo configurado en los mundos posibles como una exigencia por recuperar las condiciones efectivas de captación-creación del sentido, concretamente, el de la inocencia.

Ello se esquematizaría como toma de posición antagónica a un deber-no hacer posible la puesta en servicio del hacer discursivo; deber-no hacer que va dirigido a sostener, por un lado, la autorreferencialidad del hacer especializado y, por el otro, el exhibicionismo de la destreza. Se opta, aquí, por denominar reticencia a dicha actitud, en el *sentido* de «no decir sino en parte, o de dar a entender claramente, y de ordinario con malicia, que se oculta o se calla algo que debiera o pudiera decirse». (DRAE) Frente a ello, el sujeto lírico aboga por la necesidad en el *sentido* de aquello «a lo cual es imposible sustraerse, faltar o resistir». (DRAE) Esta se presenta como un no deber-no hacer posible la puesta en servicio del hacer discursivo, con lo cual al interés intrascendente de los participantes se opondría el valor elemental o real utilidad de toda práctica verbal: la captación-creación de sentido, no su enmascaramiento. Por obra de esto último, es que sería posible restablecer el estado natural de las prácticas discursivas y la obligación que imponen sobre los actores que en ellas participen, un deber-hacer posible la puesta en servicio del hacer discursivo. Esto equivale a un nuevo acuerdo entre participantes, donde prime la honestidad, en el *sentido* de razonable y justo, ya que estarían en el deber ético de reflexionar sobre el sentido de sus prácticas y a evaluarlas en concordancia con la necesidad de dar paso al sentido. Obviamente, lo incompatible con ello es el extravío y la connivencia de quienes deciden ignorar la responsabilidad que contraen, un no deber-hacer posible la puesta en servicio del hacer discursivo; malicia de quienes fingen no haber caído:

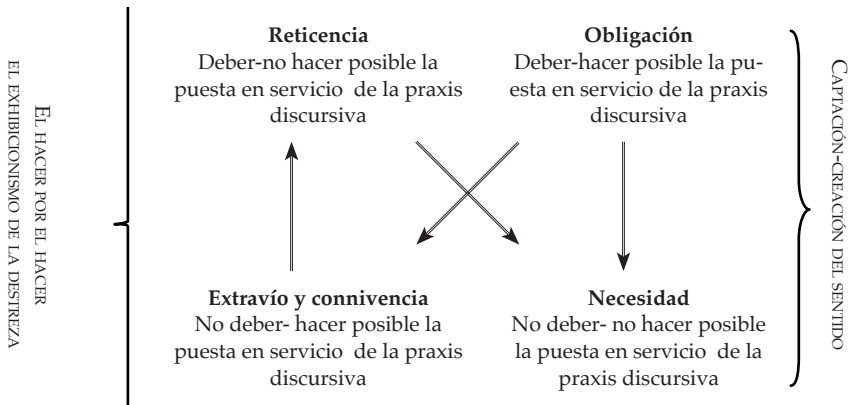


Figura 4. Esquema de la propuesta de sujeto lírico

Ahora bien, el que sujeto lírico llegue a proponer la honestidad como requerimiento para la recuperación del sentido del hacer discursivo, del hacer con la palabras, obedece al sistema de valores de la norma ética que guía la sanción sobre los mundos posibles. Dicho sistema se podría definir como oposición estructurante de la óptica del sujeto lírico: honestidad vs deshonestidad. La cual es puesta en discurso gracias a la dialéctica fundamental entre las prácticas y decisiones nacidas de la estatura moral de los sujetos:

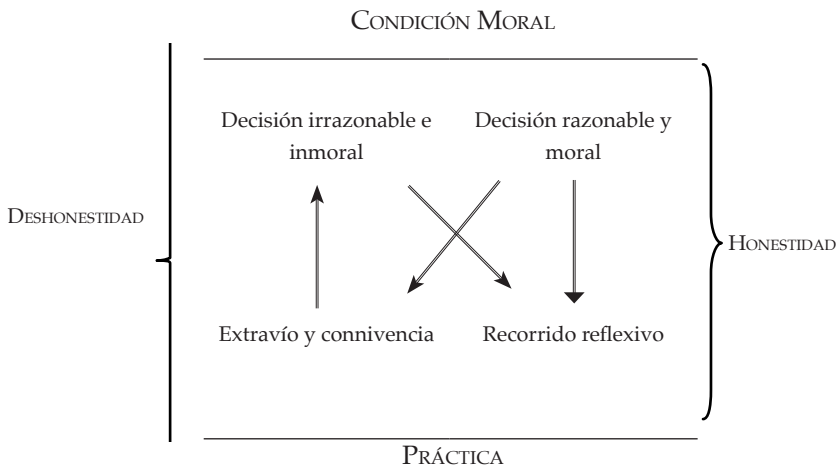


Figura 5. Sistema axiológico de la regla de honestidad

Todo lo anterior permite visualizar la enunciación lírica como un desafío contra estamentos oficializados a fuerza de hábito y acuerdo, que han llevado a la dilatación de un hacer tecnificado sin mayor objetivo que la exaltación del actor que se exhibe y de la pura y adictiva quimera. Un juego de ilusión para solazarse en el eterno culto al génio operador, que sin embargo, como dice Greimas,¹⁷ no es más que el juego del timador timado –y de ello no exime el que se firmen contratos inmorales, tal como dice Eagleton: «Es sorprendente lo sutiles que pueden ser hombres y mujeres ingeniosos y agudos en mostrarse incivilizados y estúpidos». Pero, este desafío es todo menos el acto de un rebelde romántico. De hecho, la empresa del sujeto lírico apunta hacia un futuro creativo mediado por un retorno; es decir, a la recuperación de algo que podríamos llamar una retórica elemental. Un hacer argumentativo regulado por la norma ética de la honestidad y, por ende, orientado a la transparencia del discurso para dar paso al sentido, no a la exaltación del génio.

Lo anterior presta indicios para caracterizar al sujeto lírico. Le hace compatible con los rasgos propuestos por Landowski a propósito de lo que él llama inventor de cotidianidades:

el sujeto cuidadoso de cuestionar a cada instante y eventualmente de redefinir el sentido que da a los objetos que lo rodean, así como sus propias prácticas, incluyendo a aquellas que parecen obvias. De tal suerte, él reconstruye su mundo en tanto que universo signifiante [...] es una motivación crítica para fundar *decisiones* y conduce a abolir o instituir prácticas determinadas.¹⁸

Sin embargo, cabe precisar. Ciertamente es que el sujeto lírico de Bustos es instancia de motivación crítica que busca reconstruir un mundo signifiante, que sanciona prácticas, que se orienta hacia un objeto blanco muy imperfectamente captado, pero su plan obedece a un esfuerzo de restauración, no exactamente a una renovación. Esta es sólo válida para el sentido, no para el método, el cual empalma netamente con restablecer el valor de utilidad del acto de usar las palabras. Algo que se opone a mucho de lo que la tradición poética moderna ha defendido al volver del arte un fin en sí mismo, a buscar la trascendencia no en el sentido de lo dicho sino en el ocultamiento del mismo. La intencionalidad del sujeto lírico estaría más cercana a ese ideal de

17. Greimas, Algirdas Julien. *Del sentido II*. Madrid: Gredos, 1989, p. 127.

18. Landowski, Eric. «Tres regimens del sentido». En *Tópicos del seminario*. N° 14, 2005, p. 162.

poeta que M. Heidegger configura en Hölderlin y la esencia de la poesía¹⁹ y en ¿Y para qué poetas?²⁰ El que se adelanta a lo que él llama el abismo, para encontrar el rastro del sentido del mundo para, una vez recobrado, traerlo de vuelta y llevar al ser humano más allá de lo que él llama la noche, que es básicamente una metáfora de la cultura moderna de la producción, del hacer por el hacer: «Para este querer todo se convierte de antemano, y por lo tanto de manera irrefrenable, en materia de producción que se autoimpone. La tierra y su atmósfera se convierten en materias primas. El hombre se convierte en material humano uncido a las metas propuestas». La poesía es, pues, pensar lúcido que proveerá de hallazgos que rediman la existencia del ser en el mundo.

Ahora bien, vale aclarar que estas últimas conclusiones son presentadas aquí en calidad interpretación provisional, ya que el sostenerlas o refutarlas hace parte de marco general de la investigación de la que este trabajo es sólo adelanto. Sin embargo, algo sí es posible afirmar, la categoría de inventor de cotidianidades casa bien con el recorrido del sujeto lírico que, como se vio, es acto reflexivo, no sometimiento a fuerzas tensivas pasionales, pues se está frente a un pensador lúcido –haciendo uso aquí de la categoría de Heidegger. La estructura de la *ratioinatio* y las operaciones de restricción de los márgenes de interpretación lo demuestran. Este levantar la enunciación sobre una estructura racionalmente desplegada, apuntando a la consecución del «grado indubitable de seguridad», para decir lo que se tiene que decir es lo que lleva pensar en el sujeto lírico como en un inventor de cotidianidades pero, más específicamente, un reformador. Esto, ya que, a modo de los reformistas religiosos, el sujeto de Bustos apunta a un recobrar, más que a un renovar las prácticas discursiva. Si se trata de inventar una segunda inocencia, ello es sólo posible por vía de la retórica elemental, no de los juegos de palabras de la modernidad; y es que, haciendo eco de Gadamer,²¹ el sujeto de Bustos reconoce que en el acto de jugar no tienen «una legitimación propia ni el ser para sí del artista que la crea [...] ni el del que representa o ejecuta la obra, ni el del espectador que la recibe».

Como ya se dijo, el problema es de método. La verdad del blanco es sólo accesible en tanto es ineludible el trato con las palabras, ya que como acto excede la mediación (condiciones y participantes de la producción) para hacerse un todo cerrado en sí mismo (construcción), dentro del cual los

19. Heidegger, Martin. Arte y poesía. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 125-148.

20. Heidegger, Martin. Caminos de bosque. Madrid: Alianza editorial, 2005, p. 215.

21. Gadamer, Hans-Georg. Verdad y método I. Salamanca: Sígueme, 1993, p. 173.

participantes borran sus indentidades e intereses personales para definirse en el hacer y el sentido fundado por el acto mismo. El sentido de la inocencia es algo que compete estrechamente a la naturaleza de las prácticas donde unos sujetos se insertan bajo la disposición de una condición moral. Así pues, es el sistema mismo, el hacer discursivo como construcción –en el *sentido* gadamereano del término–el que impone los límites de interpretación que, al mismo tiempo, son límites éticos regidos por la regla de la honestidad.

La instancia del discurso no se opone a concebir el hacer discursivo como juego. Su cuestionamiento va dirigido exclusivamente a entenderle como lúdica. Si no fuese así, la antítesis no focalizara el sustantivo, operándole como sema, sino al verbo infinitivo que sirve de categorizador: ‘el jugar’. El sujeto lírico llama la atención sobre la necesidad del participar dentro de la configuración del jugar con la palabras puesto al servicio de la captación-creación, de tal manera que ello lleve a un «estar ahí» de aquello que en realidad se pretende realizar: servir de umbral para el sentido de la inocencia. Cosa justificable, puesto que «una construcción lo es en cuanto que se presenta a sí misma como una totalidad de sentido, no es algo que sea en sí y que se encuentre además en una mediación que le es accidental, sino que sólo en la mediación alcanza su verdadero ser».²² La consecuencia inmediata de ello se presenta como el auto-olvido de los participantes en favor de la continuidad del sentido al que se accede desde el momento del jugar; de ello, derivará la verdad de su propio mundo –lo que Gadamer ejemplifica para el caso de la predicación religiosa al decir: «Es la verdad de su propio mundo, del mundo religioso y moral en el que vive, la que se representa ante él y en la que él se reconoce a sí mismo».²³ Para el caso del discurso lírico, competería al dimensionamiento del universo ético de los mundo posibles, cuya naturaleza, la del juego, lleva configurar sujetos inmorales. Frente a esto, la instancia del discurso propone lo enunciado por la atítesis y el sistema de las tres imágenes. Así, pues, enarbola la causa de la honestidad como mediación necesaria para llegar al «estar ahí» como realización del sujeto que se instala en el jugar el no-juego, estando dispuesto a valorar de manera correcta el verdadero papel de las prácticas discursivas y su propia participación dentro los procesos de búsqueda de sentido. Esto, a través de una reflexión coherente acerca de su mira y su hacer. Lo que se tiene es una toma de conciencia sobre la propia mediación, pero no para volverle un fin en sí misma.

22. *Idem*, p. 162.

23. *Idem*, p. 173.

Referencias

- Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. México D.F.: Porrúa, 1995.
- Bustos Aguirre, Rómulo. Muerte y levitación de la ballena. Madrid: Complutense, 2010.
- Fontanille, Jacques. «La dimension rhétorique du discours: les valeurs en jeu». En Klinkenberg, Jean-Marie et Badir, Semir. Figures de la figure. Limoges: Pulim, 2008. 17-34.
- . Semiótica del discurso. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg. Verdad y método. Trads. Ana Agud y Rafael de Agapito. Vol. I. Salamanca: Sigueme, 1993.
- Greimas, Algirdas Julien. Del sentido II. Madrid: Gredos, 1989.
- Hamon, Philippe. «Texto e ideologías: para una poética de la norma». En Criterios 25-28 (1989-1990): 66-94.
- Landowski, Eric. «Tres regímenes de sentido y de interacción». En Topicos del seminario 14 (2005): 137-179.
- Lausberg, Heinrich. Manual de retórica literaria. Vol. I. Madrid: Gredos, 1966.
- Paz, Octavio. El arco y la lira. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Perelman, Chaïm. El imperio retórico. Santafé de Bogotá: Norma, 1997.
- Rabaté, Dominique. «Énonciation poétique Énonciation lyrique». En Rabaté, Dominique. Figures du sujet lyrique. Paris: PUF, 1996. 65-79.
- Rastier, François. Semántica interpretativa. México: Siglo xxi, 2005.
- Serrano, Eduardo. La narración literaria. Cali: Gobernación del Valle del Cauca, 1996.
- . «Voces textuales y voces discursivas». En: Poligramas (2007): 1-25.
- Staiger, Emil. Conceptos fundamentales de poética. Madrid: Rialp, 1966.

AUTOR

Rafael Arturo Chico Quintana

Colombiano, egresado en Lingüística y Literatura, Universidad de Cartagena, Colombia. Magíster en Semiótica, Universidad Industrial de Santander, Colombia. Ha participado como Ponente en numerosos eventos científicos, a nivel nacional e internacional. Trabaja en las Líneas de Investigación: Análisis de Textos Literarios, Lenguaje y Cultura, Análisis del Discurso, Autor de artículos en revistas especializadas: La Promesa del Minotauro (2008), El Infierno Inmerecido. Mecánicas de la Sanción y el “deslizamiento” en el sujeto lírico de Bustos Aguirre (2011).