

## La retórica<sup>1</sup>

Iuri M. Lotman

*La retórica ha vivido períodos de florecimiento y períodos de decadencia en los que parecía que, como dominio del pensamiento teórico, se había enterrado para siempre en la historia. El renacimiento de la retórica permite plantear la pregunta sobre las causas de esa constancia. La respuesta a ella debe, a la vez, revelar la unidad de esferas de la retórica aparentemente diferentes.*

La retórica (del gr. *retoriké*) fue percibida durante largo tiempo como una disciplina enterrada definitivamente en el pasado. M. L. Gasparov, el muy destacado conocedor de la poética antigua y medieval, concluyó su nota sobre "Retórica" en la *Breve Enciclopedia Literaria* con las siguientes palabras: "En los estudios literarios actuales no se emplea el término 'retórica'" (*Kratkaia Literaturamaia Entsiklopediia*, 6, col. 305). Esta declaración se publicó en 1971. Entretanto, ya en los años 60 el interés por la retórica en sus manifestaciones clásicas y por la neo-retórica había empezado a aumentar sostenidamente en relación con el desarrollo de la gramática del texto y de la teoría lingüística de la prosa. En la actualidad, es ya una vasta disciplina científica, que se desarrolla impetuosamente y que cuenta con decenas de monografías y muchos cientos de artículos en una serie de idiomas. Parece oportuno orientarse en sus problemas fundamentales.

---

1 "Ritorika", en: *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, núm. 12, Tartu, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, 1981, pp. 8-28.

1. *Retórica*, ante todo, es un término de la teoría antigua y medieval de la literatura. El significado del término se revela en tres oposiciones:

- a) en la oposición “poética-retórica” se interpreta el contenido del término como “arte del discurso en prosa” en contraste con el “arte del discurso poético”;
- b) en la oposición “discurso corriente, no ornado, ‘natural’-discurso artificial, ornado, ‘artístico’” la retórica se revelaba como arte del discurso ornado — en primer término, del discurso oratorio;
- c) en la oposición “retórica-hermenéutica”, es decir, “ciencia de la generación del texto-ciencia de la comprensión del texto”, la retórica era interpretada como cuerpo de reglas, mecanismo de generación.

De ahí su carácter “tecnológico” y clasificatorio y su orientación práctica. Esta última circunstancia condujo, en el período de florecimiento de la retórica, a la complicación del sistema de definiciones. Además, la retórica estaba vuelta hacia el hablante y no hacia el oyente, hacia el docto auditorio de los creadores de textos y no hacia la masa que debía oír esos textos.

En la poética y la semiótica actuales el término “retórica” se emplea en tres acepciones fundamentales:

- a) en una acepción lingüística: como las reglas de la construcción del discurso en el nivel suprafrástico, la estructura de la narración en los niveles por encima de la frase;
- b) como la disciplina que estudia la “semántica poética”: los tipos de significados traslaticios, la llamada “retórica de las figuras”;
- c) como la “poética del texto”, la parte de la poética que estudia las relaciones intratextuales y el funcionamiento social de los textos como formaciones semióticas unitarias.

En la ciencia actual, este último enfoque, combinándose con los precedentes, se coloca en la base de la “retórica general”.

*Fundamentación de la retórica:* Siendo una de las más antiguas partes de la ciencia de la palabra y del discurso, la retórica ha vivido períodos de florecimiento y períodos de decadencia en los que parecía que, como dominio del pensamiento teórico, se había enterrado para siempre en la historia. El renacimiento de la retórica permite plantear la pregunta sobre las causas de esa constancia. La respuesta a ella debe, a la vez, revelar la unidad de esferas de la retórica aparentemente diferentes. La “justificación de la retórica” puede consistir en el establecimiento de

cierto objeto que constituya un dominio exclusivo de la disciplina dada y que sólo sea descriptible en términos de ésta. Examinemos dos aspectos de la retórica: 1) la retórica del “texto abierto” — en este caso se examinará la actividad de creación del texto, que es concebido en el proceso de generación; en el centro se hallará la “retórica de las figuras”; 2) la retórica del “texto cerrado”, la poética del texto como un todo.

La conciencia del hombre es heterogénea. El dispositivo pensante mínimo debe incluir por lo menos dos sistemas diversamente estructurados que intercambien información elaborada dentro de ellos. Las investigaciones de lo específico del funcionamiento de los grandes hemisferios del cerebro humano revelan una profunda analogía con el dispositivo de la cultura como intelecto colectivo: en ambos casos descubrimos la presencia de, como mínimo, dos modos esencialmente distintos de reflejar el mundo y de elaborar nueva información con los posteriores complejos mecanismos de intercambio de textos entre esos sistemas. En los dos casos observamos, en líneas generales, una estructura análoga: diríase que en los marcos de una conciencia están presentes dos conciencias. Una opera con un sistema discreto de codificación y forma textos que se constituyen como cadenas lineales de segmentos unidos. En este caso, el portador fundamental del significado es el segmento (= signo), y la cadena de segmentos (= texto) es secundaria, su significado se deriva del significado de los signos. En el segundo caso, el texto es primario. Es el portador del significado fundamental. No es discreto por naturaleza, sino continuo. Su sentido no es organizado ni por una sucesión lineal, ni por una sucesión temporal, sino que está “extendido” en el espacio semántico  $n$ -dimensional del texto dado (del lienzo del cuadro, la escena, la pantalla, la representación dramática ritual, la conducta social o el sueño). En los textos de este tipo, el portador del significado es precisamente el texto. Distinguir los signos que lo constituyen suele ser una operación difícil que a veces tiene un carácter artificial.

Así pues, tanto en los marcos de la conciencia individual como en los de la conciencia colectiva están ocultos dos tipos de generadores de textos: uno está basado en el mecanismo de la discreción, el otro es continuo. A pesar de que cada uno de esos mecanismos es inmanente por su estructura, entre ellos existe un constante intercambio de textos y de mensajes. Este intercambio se realiza en forma de traducción semántica. Sin embargo, toda traducción exacta supone que entre las unidades de dos sistemas cualesquiera están establecidas relaciones

recíprocamente unívocas, como resultado de lo cual es posible el reflejo [*otobrazhenie*] de un sistema en el otro. Eso permite expresar adecuadamente el texto de un lenguaje con los medios de otro. Sin embargo, en el caso en que se yuxtaponen textos discretos y no discretos, eso en principio es imposible. A la unidad discreta y señalada con exactitud de un texto, le corresponde en el otro cierta mancha de sentido con fronteras desvaídas y transiciones graduales al dominio de otro sentido. Y si en ese otro texto también hay una segmentación *sui generis*, ésta no es comparable con el tipo de fronteras discretas del primer texto. En estas condiciones surge una situación de intraducibilidad, pero precisamente en este caso los intentos de traducción se realizan con particular perseverancia y dan los resultados más valiosos. En este caso no surge una traducción exacta, sino una equivalencia aproximativa y condicionada por determinado contexto psicológico-cultural y semiótico, común a ambos sistemas. Semejante traducción irregular e inexacta, pero equivalente en determinado respecto, constituye uno de los elementos esenciales de todo pensamiento creador. Precisamente estos acercamientos “irregulares” dan impulsos para el surgimiento de nuevos vínculos de sentido y de textos esencialmente nuevos. El par de elementos significativos no comparables uno con otro, entre los cuales se establece en los marcos de algún contexto una relación de plena correspondencia [*adekvatnost'*], forma un tropo semántico. En este respecto los tropos no son un ornamento externo, cierto género de aplicación que se pone sobre el pensamiento desde afuera: ellos constituyen la esencia del pensamiento creador, y su esfera se extiende incluso más allá del arte: pertenece a la creación en general. Así, por ejemplo, todos los intentos de crear análogos patentes de ideas abstractas, representaciones de procesos ininterrumpidos en fórmulas discretas con la ayuda de grafos, construcciones de modelos físicos espaciales de partículas elementales, etc., son figuras retóricas (tropos). Y exactamente de la misma manera que en la poesía, en la ciencia el acercamiento irregular a menudo actúa como un impulso para la formulación de una nueva regularidad.

Durante los siglos de su existencia, la teoría de los tropos ha acumulado una vasta literatura sobre la definición de las especies fundamentales de los mismos: la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. Esta literatura continúa aumentando. Sin embargo, es evidente que, en toda logicización del tropo, un elemento de éste tiene una naturaleza verbal, y otro, una naturaleza visual, por más velado que esté el segundo. Hasta en los modelos lógicos de las metáforas que se crean con fines de

demostración didáctica, la imagen no discreta (visual o acústica) constituye el eslabón mediador implícito entre los dos componentes verbales discretos. Sin embargo, cuanto más profunda es la situación de intraducibilidad entre los dos lenguajes, tanto más aguda es la necesidad de un metalenguaje común que lance entre ellos un puente, contribuyendo al establecimiento de equivalencias. Precisamente la no homogeneidad lingüística de los tropos provocó la hipertrofia de las construcciones metaestructurales en la “retórica de las figuras”. La inclinación al dogmatismo en el nivel de la metadescripción compensaba aquí la inevitable indefinición en el nivel del texto de las figuras. La compensación adquiere aquí un sentido especial, puesto que los textos retóricos se distinguen de los del lenguaje general por una particularidad esencial: la formación de textos de lenguaje es producida por el portador del lenguaje de manera espontánea, en este caso las reglas explícitas sólo son actuales para el investigador que construye modelos lógicos de procesos inconscientes. En la retórica el proceso de generación de textos tiene un carácter “docto”, consciente. Aquí, las reglas están incluidas activamente en el propio texto no sólo en el metanivel, sino también en el nivel de la estructura textual inmediata. Esto crea la especificidad del tropo, que incluye, al mismo tiempo, un elemento de irracionalidad (la equivalencia de elementos textuales a ciencia cierta no equivalentes y hasta no dispuestos en una misma serie) y el carácter de hiperracionalismo, ligado a la inclusión directa de la construcción consciente en el texto de la figura retórica. Esta circunstancia es particularmente visible en los casos en que la metáfora no se construye sobre la base de la colisión de palabras, sino como un elemento, por ejemplo, del lenguaje del cine. Parecería que la brusca confrontación de dos imágenes visuales en el montaje pasa sin una colisión entre discreción y no discreción u otras situaciones de intraducibilidad esencial. Sin embargo, un examen atento nos convence de que la metaestructura se construye aquí sobre la base de la equiparación del cuadro a la palabra del lenguaje natural y el mecanismo de la discreción se introduce en la estructura misma de la metáfora cinematográfica. También es posible convencerse de otra cosa: mientras que uno de los miembros de la metáfora cinematográfica, por regla general, se puede recontar sin esfuerzo alguno con palabras (y está orientado conscientemente a tal recuento), el otro, la mayoría de las veces, no se puede recontar. Daremos un ejemplo: en el centro del filme “El hormiguero” del director húngaro Zoltan Fabri se halla un drama extraordinariamente complejo y de muchos planos que se desarrolla en un convento de

monjas húngaro a principios del siglo XX. Los acontecimientos se hallan en complejas relaciones metafóricas con los detalles del ambiente barroco del templo, filmados en primeros planos. Entre esos detalles, en particular, se destaca un medallón en relieve con la representación de un sembrador. Este miembro de la metáfora se descifra mediante una traducción directa al texto verbal de la parábola evangélica del sembrador (Mateo 13, 2-3; Lucas 8, 5-11; Marcos 4, 1-2). El otro miembro de la metáfora no se puede recontar verbalmente, sino que se revela en la relación con el primero (y otros semejantes a él).

La pertenencia de la “retórica de las figuras” al nivel de la modelización secundaria está ligada al papel de los metamodelos y diferencia a esta capa del nivel de los signos y símbolos primarios. Así, por ejemplo, un gesto agresivo en la conducta de un animal, si no está ligado a un acto agresivo real y es un sustituto del mismo, representa un elemento de una conducta simbólica. Sin embargo, el símbolo es empleado aquí en el significado primario. Un caso distinto se presenta cuando un gesto que tiene un carácter de símbolo sexual se emplea en el significado de subordinación al papel dominante del *partenaire* en la organización general de la colectividad de animales y pierde todo vínculo con el contenido sexual. En el segundo caso podemos hablar del carácter metafórico del gesto y de la presencia de determinados elementos de retórica gestual. El ejemplo aducido dice que la oposición “discreto-continuo” representa sólo una de las formas posibles — la extrema — de la intraducibilidad semántica que genera los tropos. Sin embargo, también son posibles las colisiones de esferas de la organización semántica menos alejadas, que crean contrastes suficientes para la aparición de la situación “retoricógena”.

2. *Las figuras retóricas* (los tropos). En la retórica tradicional “los procedimientos de cambio del significado básico de la palabra se llaman tropos” (Tomashevski). En la neo-retórica de las últimas décadas se han hecho numerosos intentos de precisar el significado tanto de los tropos en general, como de sus especies concretas (la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la ironía) en correspondencia con las ideas linguosemióticas actuales. Una tentativa fundamental en esa dirección ha sido realizada por R. Jakobson (1963, 1973). Jakobson, al distinguir dos especies básicas de tropo: metáfora y metonimia, las vincula con los dos ejes básicos de la estructura del lenguaje: el paradigmático y el sintagmático. La metáfora es, según Jakobson, la sustitución de un concepto con arreglo al eje de la paradigmática, lo que está ligado a una elección

en la serie paradigmática, una sustitución *in absentia* y el establecimiento de un vínculo de sentido por semejanza; la metonimia se sitúa en el eje sintagmático y no es una elección, sino una combinación *in praesentia* y el establecimiento de un vínculo por contigüidad. Al examinar la función cultural de las figuras retóricas, Jakobson, por una parte, la amplía, viendo en ella la base de la formación de sentido en todo sistema semiótico. Por eso aplica los términos “metáfora” y “metonimia” al cine, la pintura, el psicoanálisis, etc. Por otra, los estrecha, asignándole a la metáfora la esfera de la estructura semiótica = de la poesía, y a la metonimia, la esfera del texto = de la prosa. “La metáfora, para la poesía, y la metonimia, para la prosa, constituyen la línea de menor resistencia” (1963, 67). De esa manera, la delimitación poesía/prosa recibía una fundamentación objetiva y, de la clase de las categorías particulares de la creación verbal [*slovesnost'*], pasaba a estar entre los universales semióticos. La concepción de Jakobson cobró desarrollo y precisión en una serie de trabajos. Así, U. Eco, al investigar los fundamentos lingüísticos de la retórica, considera como figura de partida la metonimia. En la base de ésta descubre la presencia de cadenas de contigüidades asociativas: 1) en la estructura del código; 2) en la estructura del contexto; 3) en la estructura del referente. El vínculo de los códigos lingüísticos con los culturales permite construir figuras metafóricas sobre la base de la metonimia. En esta misma dirección trabaja el pensamiento de Tz. Todorov, quien vincula la metáfora con una duplicación de la sinécdoque. Por lo demás, la posición de este último se acerca en cierta medida a la concepción del Grupo  $\mu$  (“grupo de Lieja”), la cual se construye en un distanciamiento del modelo de Jakobson. En 1970 el Grupo  $\mu$  (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, Ph. Minguet) elaboró una detallada clasificación taxométrica de los tropos, basada en el análisis de los “semas” y de los componentes semántico-lexicales. Como figura primaria consideran la sinécdoque. La metáfora y la metonimia son tratadas por ellos como figuras derivadas, resultado de diversas complicaciones de los tipos de partida de la sinécdoque. Esta construcción fue sometida a crítica por N. Ruwet desde posiciones lingüísticas y por P. Schofer y D. Rice desde el punto de vista literario (cf.  $\mu$  1977). Parece plenamente fundamentada la siguiente opinión de N. Ruwet: “En la cuestión de la retórica, en general, y de los tropos, en particular, la tarea principal de una teoría predictiva consiste en intentar responder a la interrogante: ¿en qué condiciones una expresión lingüística dada recibe un significado traslaticio” (Ruwet,

371). La definición conclusiva del tropo alcanzada por la neo-retórica reza así:

El tropo es una transposición semántica del signo *in praesentia* al signo *in absentia*, 1) basada en la percepción del vínculo entre uno o más rasgos distintivos semánticos de lo designado; 2) marcada por la incompatibilidad semántica de los micro y macro-contextos; 3) condicionada por el vínculo referencial por semejanza, o causalidad, o inclusión, u oposición. (P. Schofer y D. Rice, 133)

La *retórica* clásica elaboró una ramificada clasificación de las figuras. El término “figura” [*sjema*] fue empleado por vez primera por Anaxímenes de Lámpsaco (siglo IV a. C.). La cuestión fue meticulosamente trabajada por Aristóteles, cuyos discípulos (en particular Demetrio de Faleria) introdujeron la división en “figuras de lenguaje” y “figuras de pensamiento”. Ulteriormente, el sistema de las figuras fue examinado en más de una ocasión por autores antiguos, medievales y de la época del clasicismo y alcanzó una gran complejidad. La neo-retórica opera, en lo fundamental, con tres conceptos: *metáfora* — la sustitución semántica por semejanza de algún “sema” —, *metonimia* — sustitución por contigüidad, asociación, causalidad (diversos autores subrayan diferentes tipos de vínculos) — y *sinécdoque*, que es considerada por unos autores como la figura fundamental, primaria, y por otros como un caso particular de metonimia — la sustitución sobre la base de la concernencia, la inclusión, la parcialidad, o la sustitución de la multiplicidad por la singularidad. P. Schofer y D. Rice hicieron un intento de reponer entre las figuras la *ironía*.

3. *La naturaleza tipológica y funcional de las figuras*. El estudio de los fundamentos lógicos de la clasificación de los tropos no debe correr un velo sobre la cuestión de la teleología tipológica y funcional de los mismos; la interrogante “¿qué son los tropos?” no anula la otra: “¿cómo trabajan en el texto?”, “¿cuál es su objetivo en el mecanismo de sentido del discurso?”. De los que han escrito sobre neo-retórica, los que más se han acercado a esta cuestión son R. Jakobson y U. Eco, el primero, al señalar el vínculo del problema con la oposición poesía/prosa, y el segundo, al introducir en la discusión las cadenas asociativas.

Se debe prestar atención al hecho de que existen épocas culturales orientadas enteramente o en considerable medida a los tropos, los cuales devienen un rasgo distintivo obligatorio de todo discurso artístico, y en algunos casos extremos, de todo discurso en general. Además, podríamos señalar también épocas enteras en que precisamente la



renuncia a las figuras retóricas se vuelve artísticamente significativa, y el discurso, para que se lo perciba como artístico, debe reproducir normas del discurso no artístico. Como épocas orientadas al tropo podemos mencionar el período mitopoético, el medioevo, el barroco, el romanticismo, el simbolismo y la vanguardia. Generalizando los principios semánticos de todas estas heterogéneas estructuras textopoyéticas, posiblemente podremos establecer también la naturaleza tipológica del tropo. En todos los estilos enumerados se practica ampliamente la sustitución de unas unidades semánticas por otras. Sin embargo, es importante subrayar que en todos los casos lo que sustituye y lo que es sustituido no sólo no se corresponden plenamente según tales o cuales parámetros semánticos y culturales esenciales, sino que poseen la propiedad diametralmente opuesta: la incompatibilidad. La sustitución se realiza según el principio del collage, en el que los detalles del cuadro pintados al óleo están en la vecindad de objetos naturales pegados (con respecto al detalle pintado situado al lado, el pegado actuará como metonimia, y con respecto al potencialmente pintado que él sustituye, como metáfora). Los objetos pintados y pegados pertenecen a mundos diversos e incompatibles por los rasgos distintivos realidad/ilusoriedad, bidimensionalidad/tridimensionalidad, signicidad/no signicidad, etc. Dentro de los límites de toda una serie de contextos culturales tradicionales, el encuentro de esos objetos dentro de los límites de un mismo texto está absolutamente prohibido. Y precisamente por eso la unión de ellos produce ese efecto semántico extraordinariamente fuerte que es inherente al tropo. El efecto del tropo no se produce por la presencia de un "sema" común (a medida que aumenta el número de los "semas" comunes la efectividad del tropo disminuye, y la identidad tautológica hace imposible el tropo), sino por la inserción de los mismos en espacios semánticos incompatibles y por el grado de lejanía semántica de los "semas" no coincidentes. La lejanía semántica puede producirse a cuenta de diversos aspectos de la intraducibilidad de lo que es sustituido por lo que sustituye. Éstos pueden ser las relaciones de uni/multidimensionalidad, discreción/no discreción, materialidad/inmaterialidad, terrenal/del más allá, etc. También en el nivel del referente, al confrontar los correspondientes espacios semánticos, las fronteras de lo que es sustituido y lo que sustituye son tan inconfrontables, que la tarea de establecer una correspondencia adquiere un carácter irracional. Se torna convencional, aproximativa, conjetural, no crea un simple desplazamiento semántico, sino una situación semántica esencialmente nueva y paradójica. No es casual que, tipológicamente,

tiendan a los tropos las culturas en la base de cuyo cuadro del mundo se halla el principio de la antinomia y de la contradicción irracional. Si en lo que respecta a la metáfora eso parece evidente, con respecto a la metonimia puede parecer que, puesto que la sustitución se realiza con arreglo al vínculo dentro de una misma serie signica, en este caso los miembros sustituyente y sustituido son homogéneos. Sin embargo, en realidad, la metáfora y la metonimia son, en este respecto, isofuncionales: el objetivo de las mismas no consiste en decir con ayuda de una determinada sustitución semántica lo que también se puede decir sin su ayuda, sino en expresar un contenido tal, en transmitir una información tal, que no puede ser transmitida de otro modo. En ambos casos (tanto en el de la metáfora como en el de la metonimia), entre el significado recto y el traslaticio no existe una relación de correspondencia recíprocamente unívoca, sino que se establece solamente una equivalencia aproximada. En los casos en que, por un empleo constante o por alguna otra causa, entre el significado recto y el traslaticio (el tropo) se establece una relación de correspondencia recíprocamente unívoca, y no de oscilación semántica, estamos ante un tropo desgastado, que sólo genéticamente es una figura retórica, pero funciona como un fraseologismo en sentido recto. Esto, por lo visto, es precisamente la respuesta a la interrogante planteada por Ruwet. Daremos varios ejemplos. Mientras que el icono en el significado semiótico que adquirió en Bizancio y en toda la Iglesia Oriental puede ser considerado una metáfora, la reliquia de santo actúa como metonimia. La reliquia es una parte del cuerpo de un santo o una cosa que se hallaba en contacto directo con él. En este sentido, la fisonomía material, encarnada, corporal, del santo es sustituida por una parte también corporal del mismo o por un objeto material vinculado a él. En cambio, el icono — como esbozaron inicialmente Filón de Alejandría y Orígenes y fundamentaron los escritos de Gregorio de Nicea y Pseudo-Dionisio el Areopagita — es un signo material y expreso de la esencia inmaterial e inexpressable de la divinidad. Lo pintado en el icono es una representación en el sentido primario y recto. Clemente de Alejandría equiparó francamente lo visible a lo verbal: al hablar de que Cristo, cuando se hizo hombre, tomó una fisonomía “no agraciada” y desprovista de belleza corporal, señaló: “Porque siempre se deben comprender no las palabras, sino lo que ellas designan” (véase Bychkov, 1977, 30, 61 y otras). Así pues, entre la expresión metafórica y el contenido también metafórico se establecen complejas relaciones semánticas de desigualdad y de no univocidad, que excluyen la operación racionalista de sustitución recíproca en

ambas direcciones. El carácter retórico del icono se manifiesta, en particular, en que el papel de primer miembro de la metáfora no lo puede cumplir toda clase de representación, sino solamente la que esté realizada en correspondencia con el canon pictórico establecido que fijó la retórica de la composición, de la gama cromática y de otras soluciones artísticas. Es más: puesto que el icono se presenta como una metáfora que surge en la colisión de dos energías de diversa orientación — la energía del Logos divino que aspira a expresarse a los hombres (por eso la creación de un icono es un acto activo [*aktivnyi akt*] de parte del propio icono; éste *es digno de ser pintado* por el artista, y no simplemente *es pintado por el artista*), y la energía del hombre que se eleva en busca del saber supremo —, el mismo representa una parte del contexto retórico-ritual, el cual abarca no sólo el proceso de creación del icono por el pintor, sino también todo el régimen espiritual de su vida, y supone una vida rigurosa y pía, oraciones, ayuno y ascensión espiritual. Es interesante que, cuando Gógol le planteó precisamente esas exigencias a la vida del artista (la segunda redacción del “Retrato”, el artículo “El pintor histórico Ivanov” en *Pasajes escogidos de la correspondencia con amigos*) y del escritor, toda su obra adquirió a los ojos del propio Gógol el carácter de una grandiosa metáfora.

Sobre el fondo de ese tratamiento del icono, la reliquia puede parecer un fenómeno de un solo plano desde el punto de vista semántico. Sin embargo, tal idea es superficial. La relación de la reliquia material con el cuerpo del santo, desde luego, tiene un solo plano. Pero no se debe olvidar que el concepto mismo de “cuerpo del santo” encierra la metáfora de la encarnación y una relación compleja, irracional, entre expresión y contenido.

Sobre una base ideo-cultural completamente distinta surgió el metaforismo de la época del barroco. Sin embargo, también aquí nos tropezamos con que los tropos (las fronteras que separan a unas especies de tropos de otras, adquieren en los textos del barroco un carácter extraordinariamente inestable) no constituyen una sustitución externa de unos elementos del plano de la expresión por otros, sino un modo de formar un régimen especial de conciencia. Además, de nuevo descubrimos un característico acercamiento de esferas mutuamente intraducibles de signos verbales e icónicos, discretos y no discretos. Así, Lope de Vega llama a “Marino, gran pintor de los oídos, y [a] Rubens, gran poeta de los ojos”. Y Tesauro llama a la arquitectura “metáfora de piedra”. En *El Catalejo aristotélico (Il Cannochiale Aristotelico)*, Tesauro trabajó la doctrina sobre la Metáfora como principio universal, tanto de la

conciencia humana como de la divina. En la base de ésta se halla la Agudeza — el pensamiento basado en el acercamiento de lo disímil, la unión de lo no unible. La conciencia metafórica es equiparada a la creadora, y hasta el acto de la creación divina le parece a Tesauro una Agudeza suprema que, con los recursos de las metáforas, las analogías y el *conchetto*, crea el mundo. Tesauro está en contra de los que ven en las figuras retóricas ornamentos externos: éstas constituyen para él la base misma del mecanismo del pensamiento, la suprema Genialidad que anima tanto al hombre como al universo.

Al volvernos hacia la época del romanticismo, descubrimos un cuadro parecido: aunque la metáfora y la metonimia tienden a una fusión difusa (cf. M. Grimaud), la orientación general al tropo como base de la estilopoyesis se presenta con toda evidencia. La idea de una síntesis orgánica, de una fusión de los diferentes aspectos separados y no fusionables de la vida, por una parte, y la idea de la inexpressabilidad de la esencia de la vida con los medios de algún solo lenguaje (del lenguaje natural o de cualquier lenguaje de un arte particular, tomado aisladamente), por la otra, generaron una recodificación metafórica y metonímica de los signos de los diferentes sistemas semióticos. Wackenroder, en *Efusiones del corazón de un monje amante del arte* (*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*), identificaba el lenguaje de los símbolos, los emblemas y las metáforas con el arte como tal:

El lenguaje del Arte es completamente distinto del lenguaje de la Naturaleza; pero también a él le es dado actuar enérgicamente, por vías igualmente ignotas y oscuras, sobre el corazón del hombre. Se expresa por medio de imágenes humanas y habla como si a través de jeroglíficos, comprensibles para nosotros sólo por sus indicios externos. Pero este lenguaje funde de una manera tan conmovedora y tan maravillosa lo espiritual y lo suprasensorial con las representaciones externas, que, a su vez, conmueve todo nuestro ser.

Por último, en la base de la poética de las diversas corrientes de vanguardia está el principio de la yuxtaposición. Las figuras formadas por esa vía, por regla general pueden ser leídas tanto en calidad de metáforas, como en calidad de metonimias. Lo esencial es otra cosa: la yuxtaposición de segmentos esencialmente imposibles de yuxtaponer deviene el principio formador del sentido del texto. La recodificación recíproca de esos segmentos forma un lenguaje de lecturas plurales, lo que revela inesperadas reservas de sentidos. Así pues, el tropo no es un ornamento perteneciente exclusivamente a la esfera de la expresión, una ornamentación de cierto contenido invariante, sino que es un

mecanismo de construcción de cierto contenido, no construible dentro de los límites de un solo lenguaje. El tropo es una figura que nace en el punto de empalme de dos lenguajes y, en este respecto, es isoestructural al mecanismo de la conciencia creadora como tal. Esto condiciona también la tesis según la cual todas las definiciones lógicas de las figuras retóricas que pasan por alto la naturaleza bilingüe de las mismas, y los modelos vinculados a ellas, pertenecen al metalenguaje de nuestra descripción teórica, pero no son, en ninguna medida, mecanismos de generación de tropos. Es más: al hacer caso omiso de que el tropo es un mecanismo de generación de plurivocidad semántica, un mecanismo que introduce en la estructura semiótica de la cultura el grado de indefinición que ésta última necesita, tampoco obtenemos una descripción adecuada de ese fenómeno.

La función del tropo como mecanismo de la indefinición semántica condicionó el hecho de que en forma evidente, en la superficie de la cultura, éste se manifieste en sistemas orientados a la complejidad, la plurivocidad o la inexpresabilidad de la verdad. Sin embargo, el "retorismo" no es propio exclusivamente de tales o cuales épocas de la cultura: al igual que la oposición "poesía/prosa", la oposición "retorismo/antirretorismo" es uno de los universales de la cultura humana. Ambos miembros de esa oposición están vinculados entre sí, y la actividad semiótica de uno de ellos supone la actualización del otro. En una cultura para la que la saturación retórica se hizo tradición y entró en la inercia de la expectativa de los lectores, el tropo entra en el fondo neutral del lenguaje y deja de ser percibido como una unidad retóricamente activa. Sobre ese fondo el texto "antirretórico", compuesto de elementos de la semántica recta, y no de la traslaticia, empieza a ser percibido como un metatropo, una figura retórica sometida a una simplificación secundaria, al tiempo que el "segundo lenguaje" está reducido al grado cero. Esta "minus-retórica", subjetivamente perceptible como un acercamiento a la realidad y a la simplicidad, es un reflejo especular de la retórica e incluye a su adversario estético en su propio código semiótico-cultural. Así, la falta de artificialidad del cine neorrealista, en realidad, encierra una retórica latente, activa sobre el fondo de la retórica desgastada, y que ha dejado de "trabajar", de las pomposas epopeyas cinematográficas pseudohistóricas y las comedias del gran mundo. A su vez, el barroco cinematográfico de los filmes de Fellini rehabilita la retórica como base de la construcción de sentidos de gran complejidad.

4. *La metarretórica y la tipología de la cultura.* La metáfora y la metonimia pertenecen al dominio del pensamiento analógico. En esa condición, están orgánicamente ligadas a la conciencia creadora como tal. En este sentido, es erróneo contraponer el pensamiento retórico al científico como pensamiento específicamente artístico. La retórica es propia de la conciencia científica en la misma medida que de la artística. En el dominio de la conciencia científica se pueden distinguir dos esferas. La primera — la retórica — es el dominio de los acercamientos, las analogías y la modelización. Es una esfera de proposición de nuevas ideas, de establecimiento de postulados e hipótesis inesperados, que antes parecían absurdos. La segunda es la esfera lógica. Aquí las ideas propuestas son sometidas a comprobación, se trabajan las conclusiones que se derivan de ellas, se eliminan las contradicciones internas en las demostraciones y razonamientos. La primera esfera del pensamiento científico — la “fáustica” — constituye una parte inalienable de la investigación y, perteneciendo a la ciencia, puede ser objeto de una descripción científica. Sin embargo, el aparato mismo de tal descripción debe construirse de manera específica, formando el lenguaje de la metarretórica. Así, por ejemplo, pueden considerarse como meta-metáforas todos los casos de isomorfismos, homomorfismos y homeomorfismos (incluyendo los epio-, endo-, mono- y automorfismos). Estos, en su conjunto, forman el aparato de descripción de un vasto dominio de analogías y equivalencias, permitiendo acercar, y en determinado respecto también identificar, fenómenos y objetos aparentemente alejados. Como ejemplo de metametonimia puede servir el teorema de G. Kantor, que establece que si algún segmento contiene un número alef de puntos (o sea, es un conjunto infinito), entonces cualquier parte de ese segmento contiene ese mismo número alef de puntos y, en este sentido, cualquier parte de él es igual al todo. Las operaciones del tipo de la inducción transfinita pueden ser consideradas como metametonimias. El pensamiento creador, tanto en el dominio de la ciencia como en el del arte, tiene una naturaleza analógica y se construye sobre una base esencialmente idéntica: el acercamiento de objetos y conceptos que fuera de la situación retórica no pueden ser acercados. De esto se deriva que la creación de una metarretórica se convierte en una tarea común a toda la ciencia, y la propia metarretórica puede ser definida como teoría del pensamiento creador.

Así pues, los textos retóricos sólo son posibles como realización de una determinada situación retórica, que es dada por los tipos de analogías y por el carácter de la definición de los parámetros con arreglo a

los cuales se establecen las analogías dadas. Estos indicadores con arreglo a los cuales se establecen relaciones de analogía o de equivalencia dentro de los límites de algún grupo de textos o de situaciones comunicativas, son determinados por el tipo de cultura. La similitud y la disimilitud, la equivalencia y la no equivalencia, la confrontabilidad y la no confrontabilidad, la percepción de dos objetos cualesquiera como objetos que no pueden ser acercados o como objetos idénticos, dependen del tipo de contexto cultural. Un mismo texto puede ser percibido como "correcto" o "incorrecto" (imposible, no-texto), "correcto y trivial" o "correcto, pero inesperado, que viola determinadas normas, al tiempo que permanece, sin embargo, dentro de los límites de la comprensión", etc., en dependencia de si lo catalogamos entre los textos artísticos o entre los no artísticos y de qué reglas le atribuimos a unos y a otros, es decir, en dependencia del contexto cultural en que lo coloquemos. Así, los textos de las culturas esotéricas, al ser extraídos del contexto general y estar desvinculados de los códigos culturales especiales (por regla general, accesibles solamente a los iniciados), en general dejan de ser comprensibles o se abren sólo desde el punto de vista de una capa de sentido externa, conservando, para el estrecho círculo de los admitidos, significados secretos. Así se construyen los textos de los escaldos, los textos sufíes, los masónicos y muchos otros. La cuestión de si el texto es entendido en el significado recto o en el traslaticio (retórico), también depende de si se le aplican códigos culturales más generales. Puesto que desempeña un papel esencial la propia orientación de la cultura, que se expresa en cómo se ve ella a sí misma, en el sistema de las autodescripciones que forman el estrato metacultural, el texto puede tener un aspecto "normal" desde el punto de vista semántico en una perspectiva y "anómalo", semánticamente dislocado, en otra. La relación del texto con las diferentes estructuras metaculturales forma un juego semántico que es una condición de la organización retórica del texto. El cifrado secundario de la semántica, si está producido de modo unívoco, puede formar un lenguaje esotérico, pero no es un tropo y no pertenece a la esfera de la retórica. Así, por ejemplo, en el período en que el intenso juego verbal y el metaforismo del barroco entraron en la tradición y se volvieron una norma predecible no sólo del lenguaje literario, sino también del discurso elegante de los salones mundanos y los *précieus*, devino literariamente significativa la palabra depurada de significados secundarios, reducida a una semántica recta y exacta.

En esas condiciones, las renunciadas a las figuras retóricas pasaban a

ser las figuras retóricas más activas. El texto liberado de metáforas y metonimias entraba en una relación de juego con la expectativa de los lectores (es decir, con la norma cultural de la época del barroco), por una parte, y con la norma nueva, todavía no establecida, del clasicismo, por la otra. La metáfora barroca era percibida en tal contexto como un signo de trivialidad y no cumplía una función retórica, mientras que la ausencia de metáfora, al desempeñar un papel activo, resultaba estéticamente significativa.

Tal como en el dominio de la ciencia la orientación a la construcción de hipótesis omniabarcantes que establezcan correspondencias entre los dominios de la experiencia al parecer más distantes entre sí, orientación vinculada con la “retórica científica” y la “agudeza científica”, alterna con la orientación positivista al ensanchamiento empírico del campo del saber, asimismo en el arte la “modelización retórica” es sustituida periódicamente por la empírica. Así, la estética del realismo en su etapa inicial se caracteriza, en lo fundamental, por los rasgos distintivos negativos del antirromanticismo y es percibida en una proyección sobre las normas románticas, creando la “retórica de la renuncia a la retórica” — una retórica de segundo nivel. Sin embargo, en lo sucesivo, al vincularse con las tendencias positivistas existentes en la ciencia, adquiere una estructura independiente, la cual, a su vez, se vuelve el fondo semiótico del neorromanticismo del siglo XX y de las corrientes de vanguardia.

5. *La retórica del texto.* Desde el momento en que empezamos a tratar con el texto, es decir, con una formación semiótica aparte, separada del contexto, cerrada en sí misma y poseedora de un significado unitario, indivisible, y de una función unitaria, indivisible, cambia bruscamente la relación de sus distintos elementos con el problema de la retórica. Si el texto en su conjunto está codificado como texto retórico en el sistema de la cultura, todo elemento del mismo también se vuelve retórico, independientemente de si se nos presenta en una forma aislada, poseedora de significado directo o traslativo. Así, por ejemplo, puesto que todo texto artístico entra *a priori* en nuestra conciencia como texto retóricamente organizado, todo título de una obra artística funciona en nuestra conciencia como un tropo o un minus-tropo, o sea, como retóricamente marcado. En relación con el hecho de que precisamente la naturaleza textual del enunciado hace que se lo interprete de esa manera, reciben una carga retórica especial los elementos que señalan que ante nosotros está precisamente un texto. Así, se ven marcadas



retóricamente en alto grado las categorías de “principio” y “fin”, en relación con las cuales aumenta notablemente la significatividad de este nivel de la organización. La variedad de los vínculos estructurales dentro de un texto reduce grandemente la independencia de las distintas unidades que entran en él y aumenta el coeficiente de cohesión [*sviazannost'*] del texto. El texto aspira a convertirse en una “gran palabra” separada con un solo significado general. Esta “palabra” secundaria, en los casos en que estamos ante un texto artístico, siempre es un tropo: diríase que, con respecto al discurso no artístico habitual, el texto artístico pasa a un espacio semiótico con un gran número de dimensiones. Para hacerse una idea de qué se trata, imagínese una transformación del tipo “guión (o narración verbal artística) → filme” o “libreto → ópera”. En transformaciones de este tipo, un texto con determinada cantidad de coordenadas del espacio de sentido se convierte en un texto para el cual el número de dimensiones del espacio semiótico aumenta bruscamente. Un fenómeno análogo tiene lugar cuando se produce la conversión del texto verbal (no artístico) en artístico. Por eso, tanto entre los elementos como entre las totalidades de los textos artístico y no artístico, es imposible una relación unívoca y, por consiguiente, también una traducción recíprocamente unívoca. Solamente son posibles una equivalencia convencional y diferentes tipos de analogía. Y precisamente eso es lo que constituye la esencia de las relaciones retóricas. Pero en las culturas orientadas a la organización retórica, cada escalón en la jerarquía creciente de la organización semiótica da un aumento numérico de las dimensiones del espacio de la estructura de sentido. Así, en las culturas bizantina y rusa antigua, la jerarquía “mundo de la vida ordinaria y de la lengua no libresca → mundo del arte mundano → mundo del arte eclesiástico → liturgia divina → Mundo divino trascendental” constituye una cadena de complicación irracional ininterrumpida: primero, la transición del mundo no sígnico de las cosas a un sistema de signos y de lenguajes sociales; después, la unión de los signos de los diferentes lenguajes, no traducible a ninguno de los lenguajes por separado (la unión de la palabra y el canto, del texto del libro y la miniatura; la unión de la palabra, el canto, la pintura mural, la iluminación natural y artificial, los olores del incienso y los sahumeros en la representación del templo; la unión del edificio y el paisaje en la arquitectura, etc.), y, por último, la unión del arte con la Verdad divina trascendental. Cada escalón de la jerarquía no es expresable con los medios del precedente, que representa sólo una imagen (presencia incompleta) del mismo. El principio de la organización retórica está en

la base de esa cultura como tal, convirtiendo cada nuevo escalón de ésta en un misterio semiótico para los inferiores. El principio de la organización retórica de la cultura también es posible sobre una base puramente mundana: así, para Pablo I un desfile era una metáfora del Orden y del Poder en la misma medida que para Napoleón un combate era una metonimia de la Gloria.

Así pues, en la retórica (como, por otra parte, en la lógica) se refleja el principio universal tanto de la conciencia individual como de la colectiva (la cultura).

Un aspecto esencial de la retórica actual es el círculo de problemas ligados a la gramática del texto. Aquí los problemas tradicionales de la construcción retórica de segmentos amplios del texto entroncan con la problemática lingüística actual. Es importante subrayar que las figuras retóricas tradicionales están construidas sobre la introducción en el texto de rasgos distintivos complementarios de simetría y ordenación, en determinado respecto análogos a la construcción del texto poético. Sin embargo, mientras que el texto poético supone la obligatoria ordenación de los niveles inferiores (además, lo no ordenado o lo facultativamente ordenado en el sistema del lenguaje dado es trasladado al rango de las ordenaciones obligatorias y pertinentes, y el nivel léxico-semántico adquiere una ordenación supralingüística ya como resultado de esa organización primaria), en el texto retórico el cuadro es el opuesto: se someten a una organización obligatoria los niveles léxico-semántico y sintáctico, y la ordenación rítmico-fonemática interviene como un fenómeno facultativo y derivado. Sin embargo, para nosotros es importante subrayar cierto efecto común: en ambos casos lo que en el lenguaje natural representa una cadena de signos independientes se convierte en un todo de sentido con un contenido semántico "extendido" por todo el espacio, es decir, tiende a convertirse en un único signo, el portador del sentido. Mientras que el texto en lenguaje natural se organiza linealmente y es discreto por naturaleza, el texto retórico está integrado desde el punto de vista del sentido. Al entrar en el todo retórico, las distintas palabras no sólo "se acercan" desde el punto de vista del sentido (toda palabra en un texto artístico es, en el caso ideal, un tropo), sino que también se funden, sus sentidos se integran. Surge lo que, con relación al texto poético, Tynianov llamó "estrechez de la serie poética".

Sin embargo, la cuestión de la cohesión poética del texto en la ciencia de las últimas décadas se empalmó directamente no sólo con los problemas científicoliterarios, sino también con los lingüísticos: el impe-

tuoso desarrollo de aquella parte de la lingüística que recibió el nombre de "gramática del texto", y está dedicada a la unidad estructural de los comunicados del habla en el nivel suprafrástico, actualizó los problemas tradicionales de la retórica en el aspecto lingüístico de los mismos. Puesto que se veía el mecanismo de la unidad transfrástica en las repeticiones lexicales o en los sustitutos de éstas, por una parte, y en los haces lógicos y entonacionales, por otra (véase Paducheva), las formas tradicionales de las estructuras retóricas del párrafo o del texto en su totalidad adquirirían, al parecer, un sentido directamente lingüístico. Este enfoque fue sometido a crítica por B. M. Gasparov (véase Gasparov 1975, 1976), quien señaló, por una parte, la insuficiencia de tal mecanismo de descripción de la cohesión suprafrástica del texto, y, por otra, la pérdida del contenido propiamente lingüístico por éste. A cambio, B. M. Gasparov propuso un modelo de vínculos gramaticales obligatorios que unen los segmentos del discurso en el nivel suprafrástico: la estructura gramatical inmanente de la proposición, según Gasparov, le impone limitaciones gramaticales determinadas de antemano a cualquier frase que en el lenguaje dado pueda ser anexada a ella. Precisamente la estructura de estos vínculos forma la unidad lingüística del texto.

Así pues, se pueden formular dos enfoques: conforme a uno de ellos, la estructura retórica se deriva automáticamente de las leyes del lenguaje y no representa otra cosa que la realización de éstas en el nivel de la construcción de los textos unitarios; desde el otro punto de vista, entre la unidad lingüística y la unidad retórica del texto existe una diferencia esencial. La estructura retórica no surge automáticamente de la estructura lingüística, sino que representa una decidida reinterpretación de esta última (en el sistema de los vínculos lingüísticos se producen desplazamientos, las estructuras facultativas suben de rango, adquiriendo el carácter de estructuras básicas, etc.). La estructura retórica se introduce en el texto verbal desde afuera, siendo una ordenación complementaria de éste. Eso son, por ejemplo, los variados modos de introducir en el texto, en sus diferentes niveles, las leyes de la simetría, que están en la base de la semiótica espacial y no son inherentes a la estructura de las lenguas naturales. Nos parece justo precisamente este segundo enfoque. Hasta se puede afirmar que la estructura retórica no sólo es objetivamente una introducción en el texto de principios de organización inmanentemente extraños a él, sino que también es vivenciada subjetivamente precisamente como ajena respecto a los principios estructurales del texto. Así, por ejemplo, la inserción fuertemente mar-

cada de un fragmento de un texto no artístico en un texto artístico (en particular, de cuadros de una crónica cinematográfica en una cinta de ficción [*igrovaia*]) puede llevar una carga retórica precisamente en la medida en que el auditorio la reconoce como una inserción extraña e irregular en el texto. Sobre el fondo de una cinta de crónica desempeñará ese mismo papel una inserción marcada de una cinta de ficción. La prosa oratoria tradicional, percibida como dominio de la retórica *par excellence*, puede ser descrita como el resultado de una irrupción de la poesía en el dominio de la prosa y de una traducción de la estructura poética al lenguaje de los medios prosísticos. Al mismo tiempo, también la irrupción del lenguaje de la prosa en la poesía crea un efecto retórico. Además, también el auditorio siente el discurso oratorio como un discurso oral “dislocado” en el que se han introducido acentuados elementos de “escritura”. En este respecto, se perciben como elementos retóricos no sólo las figuras sintácticas de la retórica clásica, sino también las construcciones que en el texto escrito, en el caso de una negativa a pronunciarlo en alta voz, parecerían neutrales. En igual medida, la introducción de la lengua hablada en el texto escrito, característica de la prosa del siglo XX, o el intercambio de puestos entre el discurso “interno” y el “externo” (por ejemplo, en la prosa que con los medios del texto de lenguaje representa la “corriente de la conciencia”), activan el nivel retórico de la estructura del texto. Podríamos comparar con esto la función retórica de los textos en otras lenguas que están insertados en un contexto lingüístico extraño a ellos. La función retórica se torna particularmente visible en los casos en que el texto en otra lengua también puede ser leído, a manera de retruécano, como un texto en la lengua natal. Así, por ejemplo, Pushkin dotó el segundo capítulo de *Evgueni Oneguín* con el epígrafe: “O rus!”, “O Rus!”, lo que constituye una combinación retruécano-homonímica de una cita de Horacio (*Sátiras*, libro 2, sátira 6) y de un texto ruso. Cf. en *Henri Brulard* de Stendhal sobre los acontecimientos de fines del año 1799: “En Grenoble esperaban a los rusos. Los aristócratas y, al parecer, mis parientes decían: O Rus, quando ego te aspiciam”. Tales casos, siendo límites, revelan la esencia del mecanismo de toda clase de inserción extraña en el texto: ésta no cae fuera de la estructura general del contexto, sino que entra en relaciones de juego con él, perteneciendo y no perteneciendo simultáneamente a la estructura contextual. Esta tesis podemos extenderla también a la afirmación sobre la obligatoriedad de una estructura extraña para el nivel retórico. La organización retórica surge en el campo de tensión semántica entre las estructuras “orgánica” y “ajena”;

además, sus elementos pueden ser interpretados doblemente en relación con esto. La organización "ajena", incluso cuando es trasladada mecánicamente al nuevo contexto estructural, deja de ser igual a sí misma y se vuelve un signo o una imitación de sí misma. Así, un documento auténtico, al ser insertado en un texto artístico, se vuelve un signo artístico de documentalidad y una imitación de un documento auténtico.

6. *Estilística y retórica.* Desde el punto de vista semiótico, la estilística se constituye en dos contraposiciones: a la semántica y a la retórica.

La contraposición entre la estilística y la semántica se realiza en el siguiente plano. Toda clase de sistema semiótico (del lenguaje) se distingue por una estructura jerárquica. Desde el punto de vista semántico, esta jerarquicidad se manifiesta en la desintegración del campo de sentido del lenguaje en distintos espacios cerrados en sí mismos, entre los cuales existe una relación de semejanza. Tal sistema puede ser comparado a los registros de un instrumento musical, por ejemplo: un órgano. En ese instrumento se puede tocar una misma melodía en diferentes registros. Ésta conservará la semejanza melódica, cambiando al mismo tiempo de coloración de registro. Si dirigimos nuestra atención a tal o cual nota aislada, obtendremos un significado idéntico para todos los registros. La confrontación de las notas del mismo nombre en diversos registros destaca, por una parte, lo que hay en ellas de común entre sí y, por otra, lo que revela en ellas la pertenencia a uno u otro registro. El primer significado puede ser comparado al semántico, y el segundo, al estilístico.

Así pues, la estilística surge en el caso en que, en primer lugar, un mismo contenido semántico se puede decir en por lo menos dos modos diferentes, y, en segundo lugar, cada uno de esos modos activa el recuerdo de un determinado grupo de signos cerrado y ligado jerárquicamente, de un determinado "registro". Si dos modos diferentes de expresar un determinado contenido de sentido pertenecen al mismo registro, no surge un efecto estilístico.

A eso está ligada precisamente la segunda contraposición radical: "estilística ↔ retórica". El efecto retórico surge *cuando se produce una colisión* de signos pertenecientes a diferentes registros y, por ello, una renovación estructural del sentimiento de una frontera entre mundos signícos cerrados en sí mismos. El efecto estilístico se crea dentro de un determinado subsistema jerárquico. Así pues, la conciencia estilística parte del carácter absoluto de las fronteras jerárquicas que ella consti-

tuye; y la retórica, de la relatividad de las mismas. Estas se convierten para ella en un objeto de juego. Lo dicho concierne al texto no artístico. En el texto artístico, con su tendencia a considerar cualquier elemento estructural como poseedor de una alternativa y “parte de un juego” [“igrovoi”], es posible una actitud retórica hacia la estilística. Lo que se denomina “estilística poética” puede ser definido como la creación de un espacio semiótico aparte, dentro de cuyos límites resulta posible la libertad de elegir el registro estilístico, que deja de ser dado automáticamente por el carácter de la situación comunicativa. Como resultado, el estilo adquiere una significatividad complementaria. En la comunicación extra-artística la elección de un registro de estilo es determinada por la suma de las relaciones pragmáticas propias de un tipo realmente existente de trato. En la comunicación artística, lo primario es el texto que, con sus indicadores de estilo, da una situación pragmática imaginaria. Esto permite, dentro de los límites de un solo texto, hacer chocar estilos diferentes, contrastantes la mayoría de las veces, sobre la base de lo cual surge un juego de situaciones pragmáticas (la ironía romántica de Hoffmann, los contrastes estilísticos del *Don Juan* de Byron y de *Evgueni Oneguín* de Pushkin).

En la dinámica histórica del arte se pueden distinguir períodos orientados a las metaconstrucciones retóricas (entre registros) y períodos orientados a las metaconstrucciones estilísticas (dentro de registros). En el contexto cultural general las primeras son percibidas como “complejas” y las segundas, como “simples”. El ideal estético de “simplicidad” se vincula a una prohibición de las construcciones retóricas y a un aguzamiento de la atención a las estilísticas. Sin embargo, en este caso el texto artístico se distingue radicalmente del no artístico, aunque subjetivamente el segundo puede intervenir en el papel de modelo ideal para el primero.

Se debe prestar atención a la paradoja específica de las épocas literarias con orientación a la conciencia estilística. En esos períodos se agudiza la sensación de la significatividad de todo el sistema de registros de estilo del lenguaje, pero cada texto particular tiende a la neutralidad de estilo: el lector se inserta en un determinado sistema de normas genérico-estilísticas al principio de la lectura o incluso ya antes del principio de ésta. En adelante, se excluye a todo lo largo del texto la posibilidad de un cambio de las normas estructurales por otras, como resultado de lo cual esas mismas normas se vuelven neutrales. La conciencia artística de tipo retórico casi no le presta atención a la discusión de las cuestiones de la jerarquía general de los registros. Así,

todo el sistema de los recursos genérico-estilísticos, el carácter “decoroso” o “indecoroso” de éstos, su valor relativo, que tanto interesó a los teóricos del clasicismo, perdió sentido a los ojos de los románticos. Sin embargo, dentro de los límites de un texto aislado, el valor y la maestría del autor se manifiestan, desde el punto de vista del clasicista, en la “pureza del estilo”, es decir, en el riguroso cumplimiento de las normas vigentes en un registro dado y en un sector dado de éste; y para el romántico, en la “expresividad” del texto, es decir, en el paso de un sistema de normas a otro. En el primer caso, el texto aislado es apreciado por la neutralidad del estilo, la que se asocia con la “corrección” y la “pureza”; en el segundo, esa misma “corrección” será percibida como “aspecto incoloro” e “inexpresividad”. Se les opondrán los contrastes de estilo dentro del texto. De esa manera, la dominante estilística de la conciencia artística conducirá, paradójicamente, a un debilitamiento de la significatividad estructural de la categoría de estilo dentro del texto, mientras que la dominante retórica agudizará la sensación de la significatividad del estilo.

El proceso evolutivo en el arte se distingue por su complejidad y depende de muchos factores. Sin embargo, entre otras constantes evolutivas podríamos señalar el hecho de que por lo común, dentro de los límites de un gran período histórico, las orientaciones “retóricas” preceden a las orientaciones “estilísticas” que las relevan. Esta regularidad fue advertida por D. S. Lijachóv. Podríamos comparar con ella un rasgo característico en el desarrollo individual de muchos poetas: del carácter complicado del estilo en el principio de la trayectoria creadora a la simplicidad “clásica” en el final. La regularidad señalada por Pasternak — el resultado del desarrollo poético consiste en, al final del camino,

caer, como en una herejía,  
en una inaudita simplicidad—

es característica de demasiados destinos poéticos individuales para considerarla una casualidad. “Paso del romanticismo al realismo”, “paso del rococó al clasicismo”, “paso del vanguardismo al neoclasicismo”: esas fórmulas son aplicables a un enorme número de trayectorias individuales de desarrollo poético. Todas ellas caben en la fórmula: “paso de la orientación retórica a la estilística”.

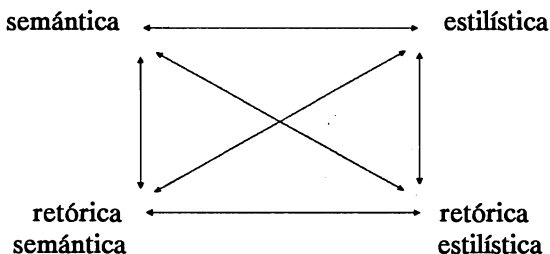
El sentido de esa evolución puede ser explicado como búsqueda de un lenguaje individual de la poesía. En la primera etapa ese lenguaje se conforma como una abolición de los dialectos poéticos ya existentes. Se perfila cierto nuevo espacio lingüístico dentro de cuyas fronteras se ven

combinadas unidades lingüísticas que nunca antes habían entrado en ningún todo común y que eran consideradas como incompatibles. Es natural que en estas condiciones se active el sentimiento de la especificidad de cada una de ellas y de su inyuxtaponibilidad en una misma serie. Surge el efecto retórico. Sin embargo, si se trata de un artista importante, halla la fuerza de afirmar, ante los ojos del lector, *tal* lenguaje como un único lenguaje. En adelante, al continuar creando dentro de ese lenguaje nuevo, pero ya establecido culturalmente, el poeta lo convierte en un determinado registro de estilo. La compatibilidad de los elementos que entran en ese registro se vuelve natural, hasta neutral, pero al mismo tiempo se destaca con fuerza la frontera que separa el estilo del poeta dado del entorno literario general. Así, en el temprano poema de Pushkin, “Ruslán y Liudmila”, sus contemporáneos veían el abigarramiento del estilo: la unión de reminiscencias de diverso estilo procedentes de diferentes tradiciones literarias. Pero en *Evgueni Oneguín*, cuyo estilo se distingue por una extraordinaria complejidad de citas, la abundancia de alusiones, referencias y reminiscencias, el lector sólo ve el desembarazo de un discurso autoral simple. Pero al mismo tiempo se siente con mucha fuerza el carácter irrepetiblemente “pushkiniano” de este último.

Así pues, el texto artístico no puede ser exclusivamente “retórico” o “estilístico”, sino que representa un complejo entrelazamiento de ambas tendencias, complementado por la colisión de ellas mismas en las estructuras metaculturales que desempeñan el papel de códigos en los procesos de las comunicaciones sociales.

\*\*\*

La correlación general de los elementos estructurales estilísticos y retóricos puede ser representada en la forma del siguiente esquema:





Los avances posibles hacia la dominación de cualquiera de esos elementos dan diversas combinaciones de categorías semiótico-históricas más fundamentales del tipo de “romanticismo”, “clasicismo” y otras semejantes. Se debe tener en cuenta que en los textos reales actúa también una tensión entre los niveles textual y metatextual (codificante), lo que conduce a la duplicación de ese esquema.

Traducción del ruso: Desiderio Navarro

### Bibliografía

BYCHKOV, V. V.,

1977 *Vizantiiskaia estetika*, Moscú.

GASPAROV, B. M.

1975 “Printsipy sintagmaticseskogo opisaniia urovnia predlozhenii”, *Trudy po russkoi i slavianskoi filologii*, XXIII, Tartu.

1976 “Sovremennye problemy lingvistiki teksta”, *Linguistica*, VII, Tartu.

PADUCHEVA, E. V.

1965 “O strukture abzatsa”, *Trudy po znakovym sistemam*, núm. 2, Tartu.

GRIMAUD, M.

“Sur une métaphore métonymique hugolienne selon Jacques Lacan”, *Littérature*, núm. 29, febrero 1978.

JAKOBSON, R.

sf “Deux aspects du langage et deux types d'aphasie”, en *Essais de linguistique générale*, París, Ed. du Seuil.

sf *Questions de poétique*, París, Ed. du Seuil.

μ, GROUPE [Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet]

1976 *Rhétorique générale*, París, Larousse.

1977 “Miroirs rhétoriques: sept ans de réflexion”, *Poétique*, núm. 29.

RUWET, N.

1975 "Synecdoques et métonymies", *Poétique*, núm. 23.

SCHOFFER, P. y RICE D.

1977 "Metaphore, Metonymy and Synechdoche", *Semiotica*, t. 21, núms. 1-2.