

Las estructuras formales de la metaliteratura

Jesús Camarero Arribas
UPV-EHU

La Metaliteratura es el resultado de extender la función metalingüística de Roman Jakobson al texto literario por medio de una adaptación que consiste en definir la operación que el texto puede llevar a cabo para mostrar el procedimiento mismo de su funcionamiento interno, anotando de paso el concepto de una función metaliteraria dentro de la literariedad. Esto no supone la acotación o limitación del resto de funciones que son operativas –en distinto grado de intensidad– en cada texto, sino que (a partir de las teorías de Jakobson 1988b: 82) definimos una nueva tipología textual precisamente por el predominio de una función –en este caso la metaliteraria– que, permitiendo el normal funcionamiento de las demás, sin embargo viene a marcar a) una función predominante, hegemónica o fundamental, b) la marca o registro que el texto en cuestión viene a poner de manifiesto, y c) el conjunto de operaciones que el texto propone en el trasvase escritura-lectura desde su propia especificidad metaliteraria.

La metaliterariedad responde básicamente al mismo fenómeno que Jakobson ha definido en el ámbito lingüístico, cuando señala (1988b: 86):

Lejos de confinarse a la esfera de la ciencia, las operaciones metalingüísticas muestran ser parte integrante de nuestras actividades verbales. Cada vez que el emisor y/o receptor necesitan verificar si utilizan el mismo código, el discurso se centra en el *código* y efectúa así una función *metalingüística* (o glosadora).

Por tanto, la metaliteratura, como fenómeno que empieza a tener un gran peso en el periodo de la modernidad literaria iniciada a mediados del siglo XIX, es la apuesta del escritor por una acción comunicativa capaz de incorporar al lector a un acto de construcción textual en la que se ponen al descubierto las estructuras conformantes de ese mismo texto, de modo que el lector se puede volver más activo en la tarea de construcción (significación + interpretación) del senti-

do, completado éste por el conjunto de significaciones añadidas en el desvelamiento metaliterario.

Si, por su parte, las estructuras formales suponen también –innatamente– la implicación absoluta del lector en el trasunto del texto y su construcción, cabe interpretar entonces que el creador estructuro-formal busca la complicidad/colaboración del *otro* desconocido, incalculable, destinatario; y de este modo la atención se desvía a un lugar de la otredad, de la alteridad, del sujeto destinatario previsto antes de la entrega definitiva de la obra. Y lo que se evidencia por este gesto es la comunicación que va más allá de las pautas literarias, porque se busca a un lector colaborador que no sólo deconstruye el sentido del texto, sino que también y sobre todo construye el mismo texto en un acto de sobreinscripción o metaescritura. Un acto a fin de cuentas tendente a la subjetividad, a la búsqueda de un sujeto por parte de otro sujeto. Este indicio ha sido constatado también por otros teóricos y críticos, como Dominique Rabaté (1998: 93) cuando explica los síntomas generales del periodo literario francés 1968-1997, en un sentido amplio además:

La especificidad de este último periodo es una vuelta al relato, una voluntad de reintroducir la historia (la fábula narrativa) y la Historia, de recuperar el gusto por la ficción, sin olvidar sin embargo las contestaciones de los años precedentes. [...] Justo en el declive de las grandes ideologías, en la muerte de los ‘grandes relatos’ explicativos, retomando una expresión de Jean-François Lyotard, se produce una vuelta del sujeto individual, la conciencia de que las vidas se fragmentan. Como ha señalado Danielle Sallenave, el verbo ‘escribir’ vuelve a ser transitivo; pero si la novela recupera sus prerrogativas, no puede olvidar que fabrica la realidad que describe según unas leyes que regulan su arbitrariedad. No se tratará ya por tanto de desconstruir el género, sino más bien de hacerlo funcionar al mismo tiempo que se exhiben sus procedimientos, que se juega con sus códigos.

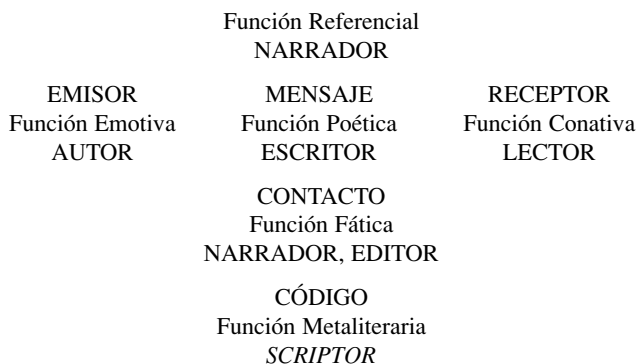
Lo cual va unido, de forma compatible con lo dicho más arriba, a una crítica de la postmodernidad literaria, en el sentido de establecer –como lo hacen Perec y Burgelin (1962) desde su particular punto de vista– una nueva narrativa rehumanizada, en la que de nuevo el sujeto y el objeto vuelvan a tener una relación de sentido constructiva, en la que la invención –como presupuesto fundamental de toda narrativa? tenga un lugar destacado como tal opción del sujeto creador, y en la que el lector tenga también una función subrayada e importante de reincorporación del sujeto al acto creativo. La metaliteratura es una reacción frente a la lógica del sinsentido (impuesta a machamartillo por el régimen postmoderno), de modo que se pretende una cierta reconstrucción de la relación del hombre con el mundo, y también del lector con la obra, junto con la revalorización de las estructuras narrativas que hacen de la literatura un valor frente a la desvalorización de todo cuanto rodea a lo postmoderno. Este valor de la literatura moderna –después o más allá de la postmodernidad– es un valor edificado

sobre la misma esencia de la literatura, desde su propio interior, por sí misma y para sí misma, pero sin olvidar los sujetos individuales humanos que la hacen posible, y sobre todo el *scriptor*, la fusión del lector y el escritor en una categoría mixta cuya función hace posible el mismo juego metaliterario del texto y la anulación de ficticias barreras entre la escritura y la lectura, pues se trata de dos dimensiones intercambiables del mismo acto creativo.

Además, el principio de aleatoriedad tiene que ver con las formas inmanentes que son operativas en el imaginario creativo del individuo, como si fueran pulsiones de origen desconocido pero que se manifiestan de un modo evidente y hasta contundente. Ahí está toda la teoría de la *Gestalt* (Köhler, Guillaume) para demostrarlo: somos capaces de crear objetos o textos de un modo que no sospechamos y a partir de elementos que aparecen sin obedecer a leyes previstas en principio, porque hay una serie de formas (universales, generales, abstractas) que están depositadas en nuestra capacidad creadora. Según Jakobson, “la lógica moderna distingue entre dos niveles de lenguaje: lenguaje de objetos y metalenguaje” (1988a: 36-37). Y como, según Maurice Blanchot, “la literatura va hacia ella misma” (1959: 285), entonces tenemos que ocuparnos de esa dimensión añadida a la representación habitual de los objetos. Se trata de una exploración de la función metaliteraria de la escritura: en primer lugar, porque la escritura –como depósito, signo, trazo, rasgo, residuo, materia– permite precisamente la vuelta atrás, la consolidación del recorrido de una experiencia, porque sus signos vienen todos de una substancia gráfica idéntica que hace posible remitir de uno a otro un código interno y preestablecido; y, en segundo lugar, porque la modernidad contemporánea nos está demostrando un interés inusitado por la exploración del proceso interno de creación y de funcionamiento de la obra.

De este modo, si partimos del esquema de Roman Jakobson en el que se establecen las funciones lingüísticas, y trasladamos estas funciones al texto literario, en tanto que hecho de comunicación, podemos obtener un cuadro funcional en el que aparecen los siguientes parámetros:

CONTEXTO



A cada función lingüística definida originalmente por Jakobson, le corresponde una instancia, en cuyo ámbito se produce efectivamente el fenómeno descrito. Al pasar al registro literario desde el registro lingüístico obtenemos las mismas funciones, debajo de las cuales hemos descrito la instancia literaria en que específicamente se produce el hecho descrito. Así, por ejemplo, la Función Emotiva, que corresponde al ámbito del EMISOR, correspondería a la instancia del AUTOR en el registro literario, y así sucesivamente en cada una de las funciones jakobsonianas. Pero nótese la novedad de la Función Metaliteraria —que es la que nos ocupa en este estudio—, correspondiente al CÓDIGO, y que en el registro literario, y más concretamente, en el sub-registro metaliterario, nos daría una instancia como el *SCRIPTOR*, es decir, el ‘actor’ que, en el interior mismo del proceso textual (alineado como está con el narrador, el escritor y el redactor o editor), es capaz de realizar una transferencia del proceso mismo de la escritura. Ya no se trata pues de ‘referir’ los objetos o los hechos mediante una referencialidad ‘pura’ (el narrador), ni de dar el protagonismo al ‘lenguaje’ como tal (el escritor), ni de poner en ‘contacto’ a unos ‘actores’ para que se produzca la transferencia efectiva de la obra (el redactor o el editor), sino de materializar el proceso mismo de construcción del texto en el texto, dejando a propósito toda la maquinaria al descubierto: una metarreferencialidad.

Estamos pues ante un problema semiótico básicamente. La autonimización de la instancia del *scriptor* hace que salga a la luz de la escritura textual una dimensión añadida de la significación habitual, de tal modo que, como señala Josette Rey-Debove (1978: 57-162), se está sobrepasando una cierta teoría de la referencia (la relación signos/cosas, el hecho del nombrar las cosas por los signos) para entrar en el ámbito de una dimensión extraordinaria de los procesos de significación: los signos son considerados intrínsecamente, se abunda en la relación significante-significado. Así, pues, efectivamente, sobrepasamos el ámbito lingüístico —“la teoría de la referencia no interesa al lingüista” (Rey-Debove, 1978: 57)— y nos instalamos en un ámbito semiótico, capaz de desarrollar así mismo una dimensión hermenéutica.

La ruptura, que se consuma a lo largo del siglo XX, con la Modernidad surgida del Humanismo renacentista, neo-clásico y, sobre todo, ilustrado, exige una reactualización, una puesta al día y una ordenación del sentido histórico, del verdadero significado de las cosas en nuestra era postmoderna y tras el momento finisecular del siglo XX. Esta maniobra teórica de ordenación del conocimiento, en cuanto que se hace desde y en el interior de un fenómeno llamado Literatura, afecta obviamente a una Teoría del Conocimiento en la que la construcción de la significación, como proceso fundamental y articulador del texto artístico, es la clave que organiza las estructuras conformantes de un proceso histórico-artístico basado en la escritura y que se culmina en la institución material de la obra literaria, susceptible a fin de cuentas de interpretación, que es el proceso culminante intermediado por la lectura. Este es el contexto en el que se puede llevar a cabo

una reflexión sobre el devenir del concepto de ‘estructura estructurante’ de unas formas que permiten construir el texto literario contemporáneo, y su implicación afecta consecuentemente a una teoría de las estructuras formales literarias.

Pero en estos procesos de significación e interpretación de las formas construidas a partir de estructuras generativas o generadoras de sentido, como en cualesquiera otros procesos, hay filtros que deben depurar los materiales que se van organizando en la secuencia de construcción –en este caso– teórica. En primer lugar, la conciencia de un *logos*, de una materialización histórica trascendental que proviene de la escritura como medio de transmisión y de configuración, hace que surja inmediatamente la necesidad de comprender la organización interna de los materiales depositados en la obra, la *técne semeiotiké*. Por ello, la estructura será el objeto primero y fundamental de un análisis que está atento siempre a la producción de un sentido. Y, en segundo lugar, el pensamiento (la reflexión, el pensar) y la acción (el actuar, el hacer) suponen ahora un gesto único que los comprende a ambos: por eso quizá Hans G. Gadamer pensó inicialmente el título ‘Comprender y acontecer’ para la que luego sería su magna obra, *Verdad y método* (1960), dedicada a su maestro Martin Heidegger. El texto literario nos ofrece la doble posibilidad de configurarlo en nuestro análisis como entidad de pensamiento, de razón (elaboración intelectual), y como entidad de acción (comunicativa, interpretativa). El arte de la interpretación, la *técne hermeneutiké*, supone el estudio del *logos*, del discurso, la interpretación del sentido, la posible verdad del enunciado que pasa al lenguaje, el estilo (en tanto que habilidad para transmitir el sentido, o el sinsentido); es pues, como señala Agustín Domingo (1997: 608), el estudio de la significación, del carácter mediador de la inteligibilidad, de la expresión o manifestación externa de una palabra interna, de la interpretación de un enunciado que no se entiende por sí mismo, de la traducción de un lenguaje extraño al lenguaje familiar. La novedad de un planteamiento verdaderamente moderno (para superar el déficit humanista de la postmodernidad) estribaría entonces en esa fusión ‘semiohermenéutica’ que aúna en un solo acto intelectual de escritura-lectura la significación y la interpretación, dando lugar a una nueva dimensión aperturista del texto literario estructuro-formal, a saber: que la red de sentidos organizada por el mecanismo lógico-formal pasa a ser dirigida por un ente escritor-lector humano (el *scriptor*) con todas sus consecuencias.

La situación misma de la teoría en el contexto actual de la evolución literaria y artística, o el régimen que debía garantizar el proceso de formulación del concepto de estructura en el centro mismo de la teoría, obligan a considerar ciertos factores contextuales –sí, pero no marginales– a partir de los cuales es posible comprender el complejo giro lingüístico (Rorty, 1967), semiótico (Fabbri, 1998), hermenéutico (Gadamer, 1995) y cultural (Jameson, 1998) que se ha producido desde la explosión de las vanguardias históricas hasta los confines de la postmodernidad contemporánea, términos temporales entre los que se sitúa la producción literaria realizada bajo parámetros de estructuras formales.

En primer lugar, el minimalismo es la expresión culminante de lo postmoderno en nuestros días como continuación de un proceso reduccionista que aparece con cierta nitidez a principios de los años 1900. Como la postmodernidad abanderada la reducción sistemática del significado o su nulidad absoluta, el minimalismo ha conseguido secuestrar el sentido que toda forma tiene, de modo que al ocultar la expresión o reducirla al máximo, el sentido no aflora en la forma breve, plana, patéticamente absurda del objeto minimalista. Y, en segundo lugar, el factor aleatorio se encuentra por doquier en todo cuanto nos rodea y llega a formar parte de los fenómenos naturales. Y por supuesto que todo acto humano, incluso si no se desea, provoca ciertas conexiones lógicas que pueden ser matematizables a partir de unas sencillas reglas. Para que una creación humana sea completamente aleatoria habría que crear una secuencia lógica que permita la organización de objetos realmente azarosa, tal como ocurre en el lenguaje de comunicación verbal.

Nos planteamos la teoría de la estructura¹ de la significación y de la interpretación como si fuera en principio un proceso semiótico y abductivo² en el que podrían encadenarse las siguientes fases de una relación trascendental dentro del ámbito relacional *literatura/significación/interpretación*. Primero, plantear una idea o hipótesis como cosa posible, por ejemplo que en la segunda mitad del siglo XX (sobre todo)³ se ha producido, respecto a épocas anteriores, un cambio en el paradigma de la literatura respecto a la representación (o referenciación, o referencialidad, o referencia) y sus reglas de juego (las estructuras que regulan y hacen posible el funcionamiento de la obra). Después, decir un discurso que, basado en la hipótesis inicial, desarrolle su idea; y finalmente concluir con la idea (prefijada en el inicio de la hipótesis), por ejemplo que hay una escritura específica en la que determinados mecanismos de la referencialidad producen un texto de diferente tipología estructural y, por tanto, significativo e interpretante.

Además, no hay que olvidar el proceso que todo texto (y sobre todo el texto literario) está induciendo desde su carácter escrito: la escritura, como *speculum*, como entidad sgnica que sustituye a cualquier otro ser, tiene una implicación decididamente hermenéutica desde el momento en que su residuo matérico y su traslación existencial proponen una ‘explicación’, una expresión argumentada de un existir, de un entender, de un explicar, es decir, de un acto de consolidación

1. Se trata aquí de un concepto específico de estructura que sirve para explicar el funcionamiento y la materialización textual-literaria de unas determinadas estructuras formales producidas en el ámbito de la literatura contemporánea.

2. Según Pierce, la abducción es una tercera vía del conocimiento que podríamos definir como retroducción, presunción o hipótesis. También se la llama ‘inferencia hipotética’.

3. Aquí hacemos incapié sobre todo en esta fase histórica de la segunda mitad del siglo XX, por ser en esta época cuando con mayor intensidad se hace notar la presencia negativa de los síntomas postmodernos (en contraposición a la reconstrucción humanizadora que se propone la fenomenología metaliteraria) pero, por otra parte y ciertamente, el arranque de los procesos metaliterarios es anterior y podría ser fijado, por ejemplo, en la fecha de 1853, cuando Gustave Flaubert anunciaba que lo que más le interesaba era escribir una obra sobre nada.

frente al desafío del no-ser que a todo amenaza. Pueden servir para ilustrar esta idea las palabras de Emilio Lledó (1991: 22):

Al otro lado de la inmediata experiencia del mundo pero partiendo siempre de ella, el lenguaje [...] expresa el otro horizonte donde la existencia se problematiza. Ciudadano de dos mundos, el de la naturaleza y el de la cultura, el hombre se mueve entre la realidad y la posibilidad. La realidad supone la aceptación de su ‘predeterminada’ naturaleza; la posibilidad implica el inmenso espacio del *homo faber*, donde se rompen los límites impuestos por las *physis* y comienza el proceso de hominización. Este proceso discurre en distintos niveles, desde la fabricación de instrumentos que acortan el tiempo y el espacio, hasta la creación de poemas, primeros productos de un lenguaje que rompe la necesidad de comunicarse con lo inmediato, para inventar la asombrosa estructura de la ‘mediación’.

Las estructuras formales son constructos teórico-prácticos que tienen como objetivo la organización de los materiales lingüísticos y semióticos para la construcción de un texto literario según reglas de marcado carácter lógico, geométrico, formal, matematizable en ciertos casos y según determinados niveles. Estos constructos ponen en sistema las unidades o componentes que formarán parte del mensaje, pero también están muy atentos a la construcción del conjunto, articulando todos los elementos en redes o entidades de mayor complejidad. Como la puesta en juego de todos los materiales y de su funcionamiento en redes produce una cierta mecánica articularia que genera escritura, el *scriptor* conduce adecuadamente el flujo escritural hacia los objetivos textuales deseados. Se trata por consiguiente de una alternativa creativa practicada por numerosos escritores, sobre todo de las épocas más recientes.

La estructura es el motor y también el objeto-objetivo de la referencia, aquello a partir de lo cual la referencia puede realizar su actividad y construir un fenómeno de intelección. También constituye el ámbito o dominio en que se produce la creatividad humana, proceso en el que la referencialidad desempeña una función importante, pues aporta un porcentaje elevadísimo de conocimiento y creación. Sin estructura no es posible concebir la referencialidad y sin referencialidad no habría vínculo –arbitrario, volitivo, desautomatizado– entre palabras y objetos –reales o imaginarios–.

Si el texto literario está constituido por una materialidad sígnica⁴, también es cierto que ese conjunto de signos remite a un algo ausente del texto que es evocado y representado y que puede ser reconstruido en la imaginación del lector. Un texto es una estructura, percibida visulamente en dos dimensiones, que contiene codificada la referencia a otra estructura o ámbito(s) del mundo real o imagina-

4. No tomamos en consideración aquí la parte de la Historia Literaria definida como ‘tradición oral’, al carecer ésta de una dimensión perdurable, material, no conceptuable por parámetros como el soporte, la inscripción, etc.

rio, que es otra estructura de ‘n’ dimensiones. Por esta razón, estudiar la relación de la referencia en el dominio literario pasa obligadamente por el análisis de las estructuras que se configuran en su propia ontología, al mismo tiempo que se revisa la relación de diferencia que se establece obviamente en esas dos instancias del signo y del referente, aunque sin olvidar la contextualización que estos fenómenos sufren en unas condiciones determinadas de la civilización occidental. Para algunos escritores, la dicotomía escritura/estructura constituye una auténtica referencia de todo un proceso creativo, como es el caso de Michel Butor (1982: 21) en un pequeño capítulo de uno de sus más conocidos ensayos:

El texto proviene de la miseria. Proviene del asilo, de la segregación, de la frustración, de la enfermedad. Si seguimos por este camino llegamos a las relaciones entre la literatura y la muerte. Se puede decir que el texto proviene de la muerte. Para los muertos es una forma de seguir viviendo. Cuando yo escribo, no soy yo sólo. Escribo con vosotros, con vuestras palabras, con vuestra ayuda. Pero esas palabras que no son sólo las mías, tampoco son sólo las vuestras, las nuestras. Nos han sido legadas.

A todo ello habría que añadir el hecho de que en la teoría literaria moderna-contemporánea viene apareciendo un problema que, no por haber recibido la atención debida, ha dejado de presentar algunas incertidumbres, al mismo tiempo que impulsaba no pocas revisiones. Se trata de la explicitación de la dicotomía *literatura/escritura*. Para algunos autores la escritura (más concretamente: ‘la escritura textual’) es la parte de la historia literaria que, en la producción literaria francesa, por ejemplo, sucede al experimentalismo formal del *Nouveau roman*. Se trataría entonces de ‘libros’, de ‘textos’ (Brunel, 1972: 717) en los que la autonomía del lenguaje, de la escritura propiamente dicha, de la teoría junto a la práctica escritural, prima sobre la novela misma como artificio de representación o ficción.

Como punto de partida, estos argumentos requieren al menos dos observaciones. En primer lugar, la literatura contiene la escritura (literaria), es una cuestión ideológica y por lo tanto difícilmente definible, resulta inmensa e inabarcable como le ocurría a la *biblioteca* de Borges, es un concepto de tipo histórico en el que se ordena un elenco de obras y autores, y en muchos casos supone la identidad de todo un pueblo o nación. Por su parte, y en segundo lugar, la escritura tiene un aspecto material, tangible, sustantivo o sustancial, depende del fenómeno de la *inscripción* –por el cual la ‘scriptura’ deposita los signos sobre el soporte al mismo tiempo que se producen configuraciones en el proceso de distribución de esos signos, la *diseminación*–, el soporte es importante así como el proceso matérico de la inscripción, y también lo son las formas o dimensiones del signo en su aspecto material mediante manipulación, se caracteriza sobre todo por la permanencia que procura la escritura y que hace que preceda a la literatura y pueda quedar aún después de ella. La escritura anota la referencia a los objetos reales o

imaginarios, levanta acta de esa anotación y la hace pervivir de modo durable, materializando un fenómeno en el que el sujeto activo y creador se relaciona con el objeto, con el mundo. En este sentido, y vale cualquier punto de vista que encaje en las Ciencias Humanas, la relación sujeto/objeto define todo un campo completo de análisis que explicita a su vez todos los aspectos de la realidad existencial humana, tal como lo pone de manifiesto el argumento de Carlos Castilla del Pino (2000: 44) respecto del problema de la representación del sujeto y la visión de la realidad:

La relación sujeto/objeto no es nunca neutra ni ingenua, porque el sujeto conoce y desea. Con independencia de que se modifique en el curso de la interacción, el sujeto parte de una *teoría*, una conjetura, una *figuración* en la que intervienen la imagen que el sujeto tiene del objeto y la imagen que el sujeto cree que el objeto tiene de él. Esta hipótesis se contrasta necesariamente con la imagen que el sujeto tiene de sí mismo, y de las diferencias entre ambas surge el conflicto, que se resuelve finalmente en éxito o fracaso. Téngase en cuenta que la teoría acerca del otro no depende solamente de la información que suministra, sino de la actitud sentimental previa a la relación.

Esta conflictiva situación sujeto/objeto, en cuanto que es trasladable al proceso mismo de la creación artística y literaria, dice claramente 1) el enorme problema al que se enfrenta el *scriptor* en tanto que creador que traslada objetos de un mundo a otro (realidad *vs* ficción, por ejemplo) y 2) la justificación de un enfoque múltiple de corte semiótico y hermenéutico fundamentalmente.

Para Saussure (1945: 72) la única razón de ser de la escritura es representar la lengua, pero en la literatura moderna-contemporánea se ha demostrado claramente que la escritura puede funcionar y puede significar al margen de la lengua o además de ella. Es más, Saussure (1945: 73), en su ataque organizado y sistemático a la escritura llega incluso a establecer las razones del prestigio alcanzado por ella en detrimento de la lengua: su imagen gráfica es permanente, sólida, genera unidad, aunque es artificial; la impresión visual es más firme y durable; la escritura literaria tiene diccionarios, gramáticas, código, ortografía, la relación natural con la lengua queda invertida; porque con todo ello la escritura se arroga de una ventaja que no le pertenece. Pero queda clara la supuesta superioridad, demostrada por el mismo Saussure, ya que el ámbito específico de la literatura parece requerir unas condiciones que la lengua quizá no está en medida de aportar (en aquellas fechas de principios del siglo XX, al menos). Todo este entramado de paradojas y hasta de contradicciones que se desgajan de la teoría saussuriana de la escritura nos conduce a una sola idea: es posible pensar que el código de la lengua y el código de la escritura pueden funcionar independientemente a pesar del sistema de representación establecido que permite a la lengua hacerse ver y permanecer en el tiempo.

La tesis que aquí tratamos de explicitar parte del esquema que C.K. Ogden e I. A. Richards (1954) establecieron para el signo lingüístico. En dicho esquema

de base se establecen relaciones funcionales entre tres componentes de un triángulo: el significado, el significante y el referente, del mismo modo como Aristóteles establece una relación triádica *idea-palabra-objeto*. De lo que se trata es de reconvertir ese signo —originalmente lingüístico— en un signo de tipo literario, y para ello utilizaremos un conversor específico de tipo o concepto estructural; es decir, la estructura, como entidad conceptual y tal como la concebimos aquí, nos servirá para traducir un signo en otro. De este modo, el *significado* se convierte en la Estructura Simbólica o (del) Imaginario (la evocación del mundo imaginario, la actividad mental del sujeto); el *significante* en la Estructura Escritural o Textual (el texto, el libro, la escritura); y el *referente* en la Estructura Referencial o Vivencial (la realidad, las cosas del mundo, el hombre y su entorno).

Según los Estoicos habría que distinguir entre las tres categorías siguientes: a) la *phantasia logiké* o representación psíquica, b) el *tugjanón* o cosa real, y c) el *lékton* o lo ‘decible’ (Barthes, 1964: 107). Tal es la versión diferente de los filósofos griegos que viene a perfilar los componentes del triángulo de Ogden y Richards, con el añadido del comentario de Barthes: el significado (*signifié*) no es ni el primero ni el segundo, sino el *lékton*, que no es acto de consciencia ni realidad; el significado sólo puede ser definido en el interior del proceso de significación de un modo *quasi*-tautológico: es ese ‘algo’ que quien emplea el signo entiende por él. De este modo, al desplazar el significado al *lékton*, a la zona interna del proceso de significación, Barthes ha depositado en el significante-signo la capacidad de significación mayor o núcleo de la semiosis. Además, otros parecen querer completar esa afirmación buscando el vínculo del significante con el objeto representado, de modo que “el nombre significa el objeto, el objeto es su significado” (Wittgenstein, 1989: 33, # 3.203 y 3.21), es decir, estableciendo una equivalencia entre lo sígnico de la proposición y el estado de cosas de los objetos en su configuración. En medio, Lotman introducirá los sistemas de modelización (1982: 270-271) que permiten pasar de una estructura a otra, traduciendo el universo de los objetos al universo de los signos. De este modo parece que el significado —que siempre está ahí a la hora de significación, se quiera o no— queda en un segundo plano cuando se trata de establecer las reglas de juego de la referencia en un texto.

En cada tipología estructural cada dominio tiene su propia capacidad de significar, su propio código y sistema de signos organizados en su ámbito. Los símbolos, a través de los ritos, de las religiones, de las culturas, representan valores y abstracciones eternas. La escritura es el supercódigo y contiene los metasignos, puesto que codifica algo que es otra cosa (la lengua) o ella misma. Los objetos, acumulados, proliferantes, están significando a partir de su propio sistema de organización (Baudrillard, 1968). Esta autonomía de los diferentes dominios del signo hace que en la consideración estructural la literatura y la escritura se encuentren junto a otras muchas áreas de la creación artística: la pintura, la infografía, el diseño, la arquitectura, etc.

El concepto de estructura en las estructuras formales literarias –como sistema operativo que regula la producción de sentido de las formas en el interior del texto– es (aquello en que tiene lugar) la escritura, (donde nace y se desarrolla) la obra. Sin olvidar tampoco la vigencia y la operatividad de la estructura mental en que se producen las imágenes (o la representación interna) del mundo, de las cosas cuya organización nos viene prefijada de algún modo en el aprendizaje, o la misma estructura evocada a la vez por ellas, que es la estructura donde se alojan los objetos, el mundo o los otros mundos (la memoria –no sólo tenemos memoria, ‘somos memoria’–, los recuerdos, la Historia, el inconsciente), los otros mundos –desconocidos (o no tan desconocidos)– que, como decía Éluard, “están en éste”. Todo ello parece provocar mismo principio de funcionamiento o puede hacer aparecer la idea de dimensiones equiparables entre sí y que son operativas en un único fenómeno que es la literatura, por ejemplo, donde la escritura canalizaría las derivas correspondientes a todas esas dimensiones y actividades funcionales que el ser humano, como entidad creativa y heurística, es capaz de promover.

Una interesante definición de la estructura como una relación es la de Leibniz (1983: 21 *sqq*): como sólo las mónadas pueden ser sustancias (la estructura no puede serlo), la configuración de ese compuesto, de esa totalidad infinita que es la estructura a la fuerza tendrá que estar constituida por multitud de mónadas simples relacionadas entre sí, de modo que se asegurara su indisolubilidad y diferencia entre las partes que la componen. Es también la figura imaginada y sin referencia de *La Biblioteca de Babel* de Borges (1992: 55):

El universo (que otros llaman Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. [...] Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos; [...] Yo afirmo que la Biblioteca es interminable.

El acto creador del hombre, realizado en un instante del devenir infinito, materializa entidades de dimensión variable, que podemos clasificar en soportes y configuraciones y que afectan básicamente al funcionamiento de toda estructura formal.

Un soporte es cualquier materialidad física sobre la que pueda realizarse un acto creador o sobre la que una actividad transformadora a ultranza de un objeto pueda encontrar su apoyo o sedimentar allí su logro; se trata pues de una materialidad expandida en el sentido en que el mundo dispone de infinitud de objetos con/sobre los que el sujeto creador puede actuar. Sin el soporte, la estructura –como tal *noúmeno*– vagaría en el éter inaprensible de la psique individual y no podría articular ‘nougonalmente’ otras ideas más allá de su propia dimensión

reducida; la estructura debe conceptuarse en todo caso, nos parece, como nómeno nougonal, es decir, “una esencia de pensamiento que engendra pensamientos” (Bachelard, 1966: 110).

Por otro lado, una configuración es toda forma que organiza sus componentes de modo que su intelección obtenga un sentido, es decir, que se alcance un nivel suficiente de relación entre el contenido (material, objeto...) y su expresión (que también es una forma, como el lenguaje por ejemplo); se trata pues de realizaciones interactivas de multitud de trayectos o proyecciones realizadas para lograr una organización de los componentes que sea novedosa. Cuando de la escritura se trata, por ejemplo, la relación interna que se puede establecer entre el soporte y las configuraciones se llama inscripción, fenómeno definible como acto creador que materializa el texto.

Volviendo sobre los pasos de Leibniz, que decía que la estructura no es un absoluto, no es una substancia ni un accidente de substancias, sino una relación (1983: 39), la estructura sería entonces una relación finita de componentes ordenados según parámetros que vienen dados por las leyes de la ciencia. Así, la estructura de un soporte se constituye en unos límites precisos que son los que vienen dados por un entorno (con unas medidas precisas) y una función. Del mismo modo, las configuraciones que se realizan en/sobre el soporte y que constituirán el tejido del texto se deben a una arquitectura calculada de las distintas trayectorias del sentido. Algún problema relativo a la síntesis de los soportes y las configuraciones, a la articulación misma de la estructura, debía tener Marcel Proust al comienzo de su magna obra, cuando él mismo se preguntaba:

Puesto que yo quería ser escritor algún día, me resultaba necesario saber sobre qué quería escribir. Pero desde el instante en que me lo preguntaba, tratando de encontrar un tema sobre el que yo pudiera construir una significación filosófica infinita, mi espíritu dejaba de funcionar, ya no veía más que el vacío frente a mi atento pensamiento, sentía que se me había agotado el ingenio, o que quizá una enfermedad mental le impedía salir a la luz.

A fin de cuentas el problema que tratamos de abordar es cómo se produce el mecanismo de la referencia y, consiguientemente, de la significación e interpretación, visto el cambio de paradigma funcional que se detecta en ciertas obras de la modernidad y de la contemporaneidad literarias⁵. Esta delimitación del corpus

5. El corpus de metaliteratura susceptible de teorización a este respecto podría estar compuesto —a título de ejemplo— por los autores y obras siguientes: Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* (1897); Raymond Queneau: *Cent mille milliards de poèmes* (1961) y *Morale élémentaire* (1975); Italo Calvino: *Si en una noche de invierno un viajero* (1979); Michel Butor: *Mobile* (1962) y *Description de San Marco* (1963); Julio Cortázar: *Rayuela* (1968) y *Pectoral primero* (1984); toda la obra del Oulipo; Georges Perec: toda su poesía heterogramática y *La vie mode d'emploi* (1978); Umberto Eco: *El péndulo de Foucault* (1989). Esta lista coincide en parte con el esquema que plantea Roland Barthes (1959): un periodo metaliterario que incluiría a Flaubert,

de obras y del período de producción indica ya la exigencia de otras delimitaciones de tipo conceptual y teórico, como es por ejemplo el hecho de investigar las relaciones del signo y los objetos. Esto plantea múltiples cuestiones relativas al propio signo y su funcionamiento, pero también al contexto referencial en el que pululan los objetos, donde se produce la percepción, la referencia, y a partir del cual se realiza la reflexión, la imaginación, etc. Pero asimismo hay razones de tipo histórico-literario, porque hacia mediados del siglo XIX un autor como Flaubert (Pingaud, 1983: 136, el resaltado es nuestro) hace una afirmación como la que sigue:

Lo que sí me parece realmente bello, lo que me gustaría hacer a mí, es *un libro sobre nada, un libro sin relación con lo exterior, que se valdría por sí mismo* gracias a la fuerza interna de su estilo, igual que la tierra que se mantiene en el aire sin que nada la sostenga, un libro que no trataría casi de nada o en el que, por lo menos, el tema sería casi invisible a ser posible.

En el trasfondo de estas palabras está la imposibilidad de representar o imitar fielmente lo real. Lo cual promueve consecuentemente una deformación de lo real, o un cambio en el funcionamiento de relación entre el signo y lo real (si es que lo real existe, podríamos decir llevando el argumento hasta el límite). Así explica Flaubert la escritura, como un medio de “calmar la irritación de la idea que pide convertirse en forma y se revuelve dentro de nosotros hasta que le hayamos encontrado una exacta, precisa, adaptada a ella” (Pingaud, 1983: 126). De este modo se produce la paradoja terrible y extraordinaria de esta nueva escritura que, al no poder (o no querer) referir el objeto de lo exterior debido al desvío que toda producción de signos conlleva, se entretiene en la búsqueda/consecución de una perfección estilística que sabe que es inalcanzable, aunque en ella logre, eso sí, puntos realmente culminantes. A partir de aquí la escritura, enfrentada a ese problema referencial, se identificará con la vida de Flaubert, con una vida feliz en la escritura igual que en la actividad vital-fisiológica, que son esas ‘eyaculaciones del alma’ referidas a la propia escritura y que el autor relata en su correspondencia allá por el año 1853.

Este fenómeno que se produce en la novela de la segunda mitad del siglo XIX resulta ser un contrapunto de la novela anterior, representada tradicionalmente por la narrativa de Balzac⁶, en la que la linealidad-sucesión (aunque con

Mallarmé, Proust, Surrealismo y Robbe-Grillet. Ciertamente nuestro estudio abarca una producción literaria que se extiende más allá de la fecha del artículo de Barthes y continúa por tanto su esquema cronológico (con autores que publican después de aquella fecha) y conceptual (la crítica de la postmodernidad enlaza con las ideas de “impasse historique”, el problema de la literatura figura en el orden de su misma naturaleza). También se da una coincidencia conceptual respecto a la significación ‘connotativa’ que implica la metaliterariedad, según la idea de Philippe Hamon (1977).

6. Para Michel Butor, la narrativa ‘circular’ y ‘reiterativa’ de los ciclos de los personajes en Balzac constituye todo un síntoma de premodernidad y tendría que ver bastante con fenómenos más

matices) en el modo de contar la historia, la representación de un cosmos referencial-imaginario (toda una sociedad de la época) y el estilo llano le confieren un estatuto escritural muy diferente, legalizando de entrada el calificativo de ‘moderna’ a la narrativa de Flaubert, pues resulta ya evidente –para algunos– el cambio de paradigma narrativo que en unos pocos años se había producido. A partir de aquí se desarrolla toda una productividad, asaz extensa al día de hoy, que sigue los parámetros fijados para Flaubert y que va incluso más allá de sus postulados estéticos, y que ha sido definida como un fenómeno de *hiperconstrucción* (Baetens y Schiavetta, 1997), es decir, un conjunto de procesos autotéticos del signo en el interior de la obra literaria o, lo que es lo mismo, una firme vocación de inmanencia escritural que el texto postmoderno practica sin ambages y cuyo significado final incide sobre todo en una estructuralidad⁷ subrayada y potenciada.

En todas las obras de este amplio registro se produce efectivamente el cambio de un tipo de referencialidad a otra, porque a la referencialidad ‘tradicional’, basada en el cosmos referencial real/imaginario, se le opondrá esta nueva referencialidad autófaga-textual que escapa de la relación con el referente en cierto modo y que está indicando una introspección textual de altos vuelos: una literatura sobre la literatura. Si el primer tipo de referencia signo-objeto ilustra el fenómeno referencial tal cual, el desvío copernicano aducido por el segundo añade un ámbito trascendental al análisis literario: la endorreferencialidad (García Berrio y Hernández, 1990: 91), la función poética o *Einstellung* (Jakobson, 1988a: 37-39) y, a fin de cuentas, la metaliteratura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. (1949): *Le rationalisme appliqué*. París: PUF, 1966.
- BAETENS, J., SCHIAVETTA, B. (1997): “Écrivains encore un effort... pour être absolument modernes!”. *Formules* 1, 9-24.
- BARTHES, R. (1959): “Littérature et méta-langage”. En *Essais critiques*, 106-107. París: Seuil, 1964.
- BARTHES, R. (1964): “Éléments de sémiologie”. *Communications* 4, 91-135.

avanzados, ya en nuestros días, como el concepto de ‘movilidad’, que hemos definido en otro lugar (Camarero, 1998). Por tanto también es vaga la idea de ‘tradicionalidad’ que se adscribe de entrada siempre a Balzac.

7. Esta *estructuralidad* resulta de la vocación que estos autores manifiestan respecto a las estructuras prefijadas que organizan el material sígnico del texto y que, finalmente, organizan determinantemente su significado. Consiguientemente, la determinación de una estructura prefijada en este tipo de obra de arte configura unos fenómenos de escritura y de lectura singularmente diferentes en relación con otras producciones de épocas anteriores.

- BAUDRILLARD, J. (1968): *Le système des objets. La consommation des signes*. París: Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1959): *Le livre à venir*. París: Gallimard.
- BORGES, J. L. (1941): *La biblioteca de Babel*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992.
- BRUNEL, P., dir. (1972): *Histoire de la littérature française*. París: Bordas.
- BUTOR, M. (1982): “D’où ça vous vient?”. En *Répertoire V*, 7-22. París: Minuit.
- CAMARERO, J. (1998): “Recherches formelles: Michel Butor et la mobilité”. En JORET, P., REMAEL, A. (eds.), *Language and beyond. Actuality and Virtuality in the Relations between Word, Image and Sound/Le langage et ses au-delà. Actualité et virtualité dans les rapports entre le verbe, l’image et le son*, 369-382. Amsterdam/Atlanta GA: Rodopi.
- CASTILLA DEL PINO, C. (2000): *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets.
- DOMINGO, A. (1997): “Hermenéutica”. En MORENO, M., *Diccionario de pensamiento contemporáneo*, 608-612. Madrid: San Pablo.
- FABBRI, P. (1998): *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- GADAMER, H. G. (1960): *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1977.
- GADAMER, H. G. (1995): *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra, 1998.
- GARCÍA BERRIO, A., HERNÁNDEZ, T. (1990): *La Poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis.
- HAMON, P. (1977): “Texte littéraire et métalangage”. *Poétique* 31, 261-284.
- JAKOBSON, R. (1958): *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1988a.
- JAKOBSON, R. (1980): “El metalenguaje como problema lingüístico”. En *El marco del lenguaje*, 81-91. México: FCE, 1988b.
- JAMESON, F. (1998): *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- LEIBNIZ, G. W. (1720): *Monadologías*. Barcelona: Orbis, 1983.
- LOTMAN, Y. M. (1982): *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LLEDÓ, E. (1991): *El silencio de la escritura*. Madrid: CEC.
- OGDEN, C.K., RICHARDS, I. A. (1920-1922): *El significado del significado*. Buenos Aires: Paidós, 1954.
- PEREC, G., BURGELIN, C. (1962): “Le nouveau roman et le refus du réel”. *Partisans* 3, 108-118.
- PINGAUD, B. (1983): “Flaubert et le mythe de l’écriture”. En *L’expérience romanesque*, 119-143. París: Gallimard.
- REY-DEBOVE, J. (1978): *Le métalangage*. París: Le Robert.
- RABATÉ, D. (1998): *Le roman français depuis 1900*. París: PUF.

RORTY, R. (1967): *El giro lingüístico*. Barcelona: Paidós, 1990.

SAUSSURE, F. de (1907): *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1945.

WITTGENSTEIN, L. (1922): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza, 1989.