

EL SUJETO ENUNCIATIVO EN POESÍA. PROPUESTA DE UN MODELO DE ESTUDIO

Martina Bortignon*

NOTA DEL EDITOR

Este artículo se deriva, con modificaciones e integraciones, de un capítulo de la tesis doctoral *Marginalidad y enunciación. Poesía chilena 1983-2009*, 2013 (Universidad Ca' Foscari de Venecia en cotutela con la Pontificia Universidad Católica de Chile, Doctor Europaeus por la Universidad de Salamanca).

Resumen: El presente artículo propone un modelo para el estudio de la enunciación en poesía. A partir de la discusión de las problemáticas de subjetividad y sujeto en el y del texto poético, se llegará a ofrecer una propuesta para el análisis de la enunciación que comprende cuatro niveles: el nivel psico-semiótico, el nivel contextual, el nivel extradiegético y el nivel diegético. En cada uno de ellos, el sujeto de la enunciación y su destinatario son identificados a través de una terminología apropiada; algunos ejemplos concretos permiten entender las aplicaciones de los conceptos expuestos. La hipótesis de fondo es que el sujeto rector del discurso poético es la «instancia escritural», que organiza la creación artística como un teatro, esto es, entregando la voz a unos «locutores». Este aspecto textual está estrechamente ligado al contextual, en el que son presentadas figuras como la del «emisor». El acervo teórico en el cual se apoya la presente discusión es integrado por Benveniste, Greimas, Kristeva, Foucault y varios críticos que han aplicado la teoría de los actos de habla a la literatura.

Palabras clave: Sujeto, Poesía, Enunciación, Locutor, Lector.

Abstract: This essay offers a framework for the analysis of enunciation in poetry. On the basis of a discussion of the problem of subjectivity and subject in and of the poetic text, a four-layered model will be provided for the study of enunciation that comprises the psycho-semiotic level, the contextual level, the extra-diegetic level and the diegetic level. For each one of these levels, the subject of enunciation and the addressee are identified thanks to an ad-hoc terminology, while some literary examples make easier the comprehension of the use of the exposed concepts. The

* Doctora en Literatura por la Università Ca' Foscari de Venezia y por la Pontificia Universidad Católica de Chile, mención Doctor Europaeus (Universidad de Salamanca). Correo electrónico: martina.bortignon@gmail.com.

Fecha de recepción: 19-09-2013. Fecha de aceptación: 22-10-2013.

Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 40-57.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

hypothesis is that the subject who inaugurates and underpins the poetic discourse corresponds to the «instancia escritural», which organizes the artistic creation like a theatre, that is, giving the voice to some «locutores». This textual aspect is closely related to the contextual sphere, where figures like the «emisor» are presented. This article draws upon theories by Benveniste, Greimas, Kristeva, Foucault, and other critics who put together literature and the speech act theory.

Keywords: Subject, Poetry, Enunciation, Locutor, Reader.

[I]l soggetto creativo è un io forte che gioca riflessivamente e ironicamente sullo sdoppiamento, e ne mantiene il carattere progettuale e a orientamento intersoggettivo.

[El sujeto creativo es un yo fuerte que juega reflexivamente e irónicamente sobre el desdoblamiento, y conserva de ello el carácter de proyecto y de orientación intersubjetiva].

SILVANA BORUTTI

En un artículo redactado entre 1959 y 1961, los últimos años de su vida científicamente activa, el teórico ruso Mijail Bajtín escribía: «Isn't every writer (even the purest lyric poet) always a "playwright" insofar as he distributes all the discourses among alien voices, including that of the "image of the author" (as well as the author's other personae)?» (*apud* Lodge, 1987, p. 99) [No es siempre cada escritor (incluso el poeta más lírico) un "dramaturgo" en tanto distribuye todos los discursos entre voces ajenas, entre ellas la de la "imagen del autor" (así como las demás *personae* del autor)?]¹. Sorpresivamente, es nada menos que el mayor detractor de la poesía, anteriormente desechada por él como género monológico, quien proporciona, con esta metáfora, un instrumento muy útil para desenmarañar cierta ambigüedad de fondo que acecha el estudio de la enunciación en poesía². Según la visión mayormente difundida, en el centro del discurso poético está el «yo lírico» o «sujeto poético». Dada la común inclinación a ver en la poesía la expresión de estados anímicos subjetivos, no siempre queda clara la distinción entre el sujeto hablante y la instancia rectora del discurso poético. Se crea, por consiguiente, una situación difusa, de posible confusión en la atribución de la responsabilidad enunciativa. La metáfora de Bajtín, por lo contrario, al asimilar el sujeto del discurso poético a un dramaturgo que crea un complejo circuito de voces, impone una distinción entre varios roles y niveles. Su propuesta de una visión del fenómeno poético en

1 Todas las traducciones son de la autora.

2 Se trata de una ambigüedad que refleja, sin duda, el fundamento del poema en tanto género literario: este constituye en sí mismo un microcosmo cuyas coordenadas subjetivas, relacional-perceptivas y espacio-temporales manifiestan rasgos de concisión elíptica, aprovechables para fines estéticos en la dirección de la indefinibilidad y de la indecidibilidad de sus referentes.

términos teatrales encuentra, sin duda, un fértil terreno de aplicación en vasta parte de la tradición poética del siglo xx, cuya postura enunciativa se caracteriza, como subraya Fernando Cabo Aseguinolaza (1998), por el exacerbamiento de la enunciación interna, la escenificación dramática a través del dialogismo y de la polifonía, la concepción heterológica de la palabra poética, la comprensión del texto y de su lenguaje como palimpsesto y la ficcionalización del yo lírico. Por otro lado, Bajtín discute la idea de un sujeto del discurso poético como distinto de ese otro sujeto cuya voz que efectivamente se oye en el poema, pero a este necesariamente vinculado en la relación —de responsabilidad y control creativos— «dramaturgo-personaje». De esta forma, a partir de su propuesta, surge la posibilidad de repensar y suavizar los excesos de las vertientes teóricas que, en las décadas sucesivas, entregarían una autonomía casi total a los contra-discursos a partir de los cuales se entreteje y se desteje cualquier entramado textual.

Acogiendo el estímulo de Bajtín, el presente artículo discutirá los aportes de algunos de los mayores teóricos del siglo pasado —de Benveniste a Greimas, de Kristeva a Foucault— y de estudiosos de la teoría de los actos de habla, con el objetivo de avanzar una propuesta de modelo para el estudio de la enunciación en poesía que dé cuenta de la dispersión y fragmentación del sujeto en varios yoes en el momento en que este se asoma a la superficie del texto. La posibilidad de reconducir la variedad de los sujetos enunciativos textuales con sus respectivas marcas de subjetividad —esto es, la explicitación de sus perspectivas a través de pronombres, deícticos, verbos y pronombres modalizadores, entre otros— a un cauce unitario es garantizada por la existencia, en lo profundo del fenómeno enunciativo, de la entidad rectora que organiza el discurso ficcional. La enunciación es un umbral clave también en los niveles relacionados *in limine* con el texto literario: el aspecto socio-histórico y pulsional del individuo que formula la frase poética. La noción de subjetividad enunciativa en el lenguaje artístico se complementa, de esta forma, con la de sujeto del discurso, llevando la atención del análisis a factores relativos al contexto de composición y publicación de una obra determinada, o relativos al asomarse en el texto síntomas pulsionales que socavan la sintaxis a través del flujo semiótico.

La propuesta de un modelo enunciativo para la poesía, aquí avanzada, no solamente quiere proporcionar una terminología, lo más clara y coherente posible, para explicar los fenómenos textuales y los efectos artísticos desde la perspectiva de la enunciación, sino también mantener en relación, insertándolas en un único sistema, las esferas del texto y del contexto. La tesis de fondo es que, tanto en el plano textual como en el extratextual, el marco del «yo» es insoslayable y constitutivo. Esto es, el sujeto socio-histórico, psicológico, fenomenológico, lingüístico y creativo puede ser un ente fracturado, explosionado, esquizoide, atravesado por pulsiones encontradas, pero, cuando se posiciona en el origen de un discurso y pronuncia «yo», se instaura una estructura unitaria de base, un umbral, que es el dispositivo de la enunciación. Desarrollando la metáfora bajtiniana de apertura, se podría decir que la organización enunciativa en el texto poético se parece a uno de esos pequeños teatros de títeres que entretienen a los niños en los parques: los títeres (las voces que aparecen en las

superficie del texto) pronuncian sus discursos, pero es la voz del titiritero la que modula los parlamentos, la única que efectivamente se oye; actúan, pero respondiendo a unas manos que los dirigen desde arriba y que, aunque invisibles, existen. Paralelamente, el titiritero tendrá una posición reconocible y un prestigio más o menos considerable en el mundo del arte callejero y su producción se encontrará sujeta o en contraste con determinados reglamentos, prácticas y políticas culturales, como permisos para la actuación y festivales, frente a los cuales responderá o se presentará con su nombre de artista.

Volviendo ahora al nivel del razonamiento teórico, si lo que rige y organiza los varios aspectos de la representación a nivel del enunciado es la perspectiva del sujeto del acto de elaboración ficcional, se evidencia la necesidad de entender qué tipo de valor asumen los conceptos de subjetividad y sujeto cuando entran en contacto con el fenómeno enunciativo. Ambos, de hecho, tienen que ser considerados como dependientes de la dimensión del discurso, respectivamente, manifestación y productor/producto de la enunciación.

Con el término «enunciación» se indica la asunción y apropiación, por parte de un locutor³ (individuo hablante o escribiente), del universo del lenguaje en un acto específico e individual. En la ocurrencia discursiva que este acto genera, una serie de elementos —pronombres personales, deícticos de espacio y tiempo, verbos performativos, expresiones evaluativas, emotivas, perceptivas y modalizantes, entre otros— determinan la emergencia de la posición que el locutor asume con respecto a lo dicho y al alocutario, la entidad a la cual se dirige el discurso, ya que el ejercicio del lenguaje es siempre transitivo. El dispositivo de la enunciación, por consiguiente, es responsable del aparecer, en la superficie del enunciado⁴, de las huellas de la subjetividad.

Dos términos me parecen cruciales en la definición que acabo de proponer: posición y subjetividad, ambos referidos a fenómenos que ocurren en el plano del discurso. Benveniste, en su famoso texto «De la subjetividad dans le langage», escribe: «C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d' "ego". La "subjectivité" dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme "sujet"» (Benveniste, 1996, p. 260). [«Es en y por el lenguaje que el hombre se constituye como sujeto; porque solo el lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de "ego". La "subjetividad" que nos ocupa aquí es la capacidad del locutor de plantearse como "sujeto"»].

El primer dato que me interesa destacar de este pasaje es la descripción de la subjetividad como el emerger del locutor a su propio discurso, su constituirse como sujeto de este. De alguna forma, los rasgos pertinentes que expresan la subjetividad serían, por una parte, el

3 Por ahora acudo a la misma terminología propuesta por Benveniste en sus textos. En mi propuesta de una teoría de la enunciación en poesía se verá, sin embargo, cómo el papel del locutor resulta cuadruplicado y, por lo tanto, se necesitará una terminología más específica.

4 Según Greimas y Courtés en *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), el enunciado corresponde a una organización semántico-sintáctica verbal o no verbal de cualquier extensión, resultado de la enunciación entendida como acto de lenguaje.

epifenómeno lingüístico de la puesta en función de la maquinaria enunciativa, y, por la otra, el sujeto en tanto entidad lingüística, producto resultante de este proceso. Fenómeno observable en la superficie del lenguaje, la subjetividad asegura una unidad de fondo que conforma el umbral desde el cual se filtra lo dicho. En el mismo párrafo, de hecho, Benveniste escribe: «Elle [la subjectivité] se définit [...] comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience» (Benveniste, 1996, p. 260). [«Ella [la subjetividad] se define [...] como la unidad síquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que ella junta, y que garantiza la permanencia de la conciencia»]. El enunciado ofrece a la vista, por lo tanto, consideraciones no solamente acerca de estados del mundo, sino también de la perspectiva que el productor del discurso asume en relación con ellos. Lo único que se puede conocer del sujeto enunciativo, sin embargo, está determinado por las marcas que este deja en su discurso y que conforman la subjetividad. Benveniste es muy terminante en dejar claro que la única «persona» que entra en este proceso es de tipo gramatical, y que su estatuto es puramente lingüístico: «Est “ego” qui dit “ego”. Nous trouvons là le fondement de la “subjectivité”, qui se détermine par le statut linguistique de la “personne”» (Benveniste, 1996, p. 260). [«Es “ego” quien dice “ego”. Encontramos allí el fundamento de la “subjetividad”, que se determina a través del estatuto lingüístico de la “persona”»].

La subjetividad aflora a la superficie del discurso gracias al mecanismo que instaura, en el propio enunciado, un centro de referencia alrededor del locutor. La capacidad de este último, postulada por Benveniste, de ponerse a sí mismo como sujeto equivale a la de «posicionarse» en su discurso a través de las coordenadas actanciales, espaciales, temporales y cognoscitivo-perceptivas que se pueden, por lo tanto, asimilar a «posiciones»: «Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques...» (Benveniste, 1974, p. 82). [«El locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor a través de unos indicios específicos...»]. El locutor, en palabras de la estudiosa argentina María Isabel Filinich, equivale a «...la cristalización en el discurso de una presencia —una voz, una mirada— que es a la vez causa y efecto del enunciado» (Filinich, 2007, p. 39); una presencia que, por lo mismo, plasma el enunciado y al mismo tiempo se encuentra moldeada por él.

De lo dicho se desprende que la subjetividad, organizada en el enunciado a través de las posiciones señaladas por las varias coordenadas deícticas y modalizantes, y, por ende, constituida en «point de perspective privilégié sur le monde» [«punto de perspectiva privilegiado sobre el mundo»], representa la visibilización de «la limite du monde et non un de ses contenus» (Ricoeur, 1990, p. 67) [«el límite del mundo pero no uno de sus contenidos»]; o, en otras palabras, conlleva el organizarse del contenido representacional en una malla, una reja específica. Definiré esta primera conceptualización de la subjetividad enunciativa como «superficie», manteniendo la sugestión de un «emerger», justamente, a la superficie del discurso, de la perspectiva del hablante según una formación discursiva específica.

El aporte greimasiano a la teoría de la enunciación desarrolla y complementa el planteamiento de Benveniste, permitiendo explicar, gracias a los conceptos de desdoblamiento y proyección, el hecho de que «...cada vez que se enuncia “yo”, el discurso contiene conjugada [su] doble instancia de producción y producto» (Blanco, 2006, p. 157). Según la teoría de Greimas, el manajo de coordenadas actanciales, espaciales, temporales, perceptivas, que definen el lugar desde el cual se habla en el texto, son el resultado del vaciamiento y de la proyección, en el discurso, de las coordenadas reales (semánticas) relativas a su producción. Es en el nivel del discurso donde estas coordenadas vuelven a llenarse de sentido (semiótico): se trata, por lo tanto, de simulacros. Greimas denomina este proceso *débrayage*: disyunción de la coordenada originaria en dos y proyección en el enunciado de la parte semióticamente vaciada («no-yo»; «no-ahora»; «no-aquí») pero semióticamente ya estructurada para acoger el simulacro correspondiente (Greimas & Courtés, 1979).

Para entender el desnivel que se instala entre los dos tipos de coordenadas, hay que recordar la bipartición que Greimas postula para el enunciado (Greimas, 1996). En cada enunciado (definido por el estudioso como resultado de la enunciación en tanto acto de lenguaje) se pueden distinguir dos niveles. Por una parte está el nivel enuncivo —esto es, el contenido, «lo dicho», el objeto manifiesto—. Por otra parte, está el nivel enunciativo —o sea, la estructura enunciativa subyacente a la expresión de la información, por la cual lo enunciado es atribuible a un «yo» que apela a un «tú»—. La articulación entre nivel enunciativo y nivel enuncivo se explica si se considera, para ambos, la presencia de una estructura «sujeto-objeto-verbo». Para el nivel enunciativo, cuya existencia se deduciría lógicamente a partir de la existencia de su objeto (el enunciado), el sujeto sería el «yo del decir», y el verbo, un predicado declarativo como «decir». Para el nivel enuncivo, el sujeto sería el «yo del hacer», donde por acción se entiende también la acción de hablar, y el verbo, cualquier predicado que se refiera al «yo hablado» o textual. La estructura se puede ejemplificar como sigue: (Yo [te] digo que...) «¡Estoy feliz hoy!»⁵.

El tipo de subjetividad —esto es, de instauración de una perspectiva en el discurso que necesariamente se organiza alrededor del «yo» enunciativo— que se evidencia en la teoría de Greimas, puede ser paragonada a un escenario: el «yo» de la enunciación organiza los

5 Esta estructura desdoblada permite explicar el fenómeno de la enunciación enunciada, o sea, cuando el acto de decir resulta enunciado. Algunas oraciones pueden estar introducidas por los predicados «digo», «pienso», «sospecho», «creo», «me pregunto», lo que modaliza, de la misma forma en que lo hacen las formas adverbiales, el contenido de la afirmación. Se produce, por lo tanto, una alteración en el significado de la oración, ya que la información que esta comunica tiene que ver más con la explicitación de una actitud discursiva hacia un determinado estado de cosas que con el suceso exento de valoraciones. Retomando el ejemplo anterior, véase cómo podría cambiar totalmente el significado de lo dicho al insertar la enunciación enunciada: (Yo [te] digo que...) «¡Te digo que estoy feliz hoy!». El reforzamiento producido por el verbo enunciado «te digo» parece sugerir exactamente lo contrario —por ejemplo, el rechazo irritado de las preguntas de un interlocutor que se informa acerca del estado de ánimo del sujeto—.

límites perceptivos-cognoscitivos y las coordenadas actanciales, espaciales y temporales del enunciado como si fuera un escenario en donde, dentro de poco, entrarán en acción los actores (entre los cuales puede estar también la proyección del «yo») y se encenderán unos focos de cierta intensidad y color desde cierta altura, iluminando un determinado decorado. La intuición greimasiana de la cláusula subyacente «(Yo [te] digo que...)», que se antepone a cualquier enunciado, permite matizar y justificar la razón por la cual la subjetividad es tan central en la teoría de la enunciación que incluso puede ser considerada su epifenómeno en el plano del discurso. Aun cuando lo enunciado escenifique parlamentos emitidos por locutores ajenos al yo, en el nivel profundo de la enunciación, siempre está instalado un *ego*: como afirma Filinich, «no podemos sino hablar en primera persona» (Filinich, 2007, p. 15).

Haré ahora una pequeña digresión en el campo de la teoría de los actos de habla aplicados a la investigación literaria para complementar, desde esta perspectiva, el estudio de la cláusula introductoria en poesía y el tema de la ficción poética.

Los estudios lingüísticos del género poético en los años 70 se caracterizaron por aplicar los instrumentos de la pragmática a la literatura, en un diálogo estrecho con las teorías lingüístico-semióticas de los mismos años. Me remonto a esa corriente, y específicamente al grupo de estudiosos recopilados por José Antonio Mayoral (1999), porque hace fructificar en campo poético las intuiciones de Benveniste y Greimas conjugándolas con la teoría de los actos de habla introducida por Austin (1976) a mitad de los años 50, con resultados teóricos que me parecen todavía extremadamente vigentes.

La estructura dúplice de la enunciación, compuesta por una cláusula enunciativa subyacente y un enunciado explicitado, podría ser aplicada a un poema como sigue: (yo [te] digo que...) «Puedo escribir los versos más tristes esta noche». Sin embargo, tratándose del ámbito literario, hay que tener en cuenta el hecho de que el enunciado no es emitido para predicar algo acerca de un estado de la realidad y provocar reacciones adecuadas en el locutario, sino que inaugura y despliega el mundo de la ficción. El estudioso Samuel Levin, en su esfuerzo de asimilación del poema a un acto de habla, propone que «... la oración implícita dominante para los poemas, la que expresa el tipo de fuerza ilocutiva⁶ que se supone que debe tener el poema, es la siguiente: *Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a ti a concebir, un mundo en el que...*» (Levin, 1999, p. 70). Levin propone retomar las observaciones de Lakoff, para quien verbos como «soñar» o «imaginar» son creadores de mundos e implican más de un universo o nivel de discurso (Lakoff *apud* Levin, 1999). En el mundo del poema, por lo tanto, «ya no es el poeta quien se mueve, sino una proyección de sí mismo, su personaje» (Levin, 1999, p. 71). Ursula Oomen, más

6 Como es sabido, por «fuerza ilocutiva» se entiende el valor que se añade al contenido proposicional en el contexto discursivo; lo que puede volver una proposición, por ejemplo, en una orden, una declaración, una interrogación, la expresión de un deseo.

en línea con las conclusiones de Richard Ohmann⁷, propone que el verbo instalado en la estructura profunda (enunciativa), o cláusula introductoria, sea «representar un acto de habla» (Oomen, 1999, p. 147), lo que, desde su óptica, vuelve a proponer el mismo concepto planteado por Levin: el hablante construido en el interior del texto es un ser representado, hablado, mientras el poeta es el destinador de un específico acto de habla, que consistiría en la mimesis —en el sentido absolutamente creativo de la palabra⁸— de actos ilocutivos reales o imaginados. Retomando una aclaratoria afirmación de Herrnstein, Oomen asevera: «Nunca “se habla” un poema, ni siquiera por el propio poeta. Un poema siempre se recita» (Herrnstein *apud* Oomen, 1999, p. 147).

Ambas posibilidades de declinación de la cláusula introductoria convergen en la misma dirección, esto es, en establecer la preponderancia de una estructura subyacente —correspondiente al momento enunciativo *vis-à-vis* con el enunciado— que produce un cambio sustancial en el estatuto de «lo dicho» en el enunciado poético. El acto de enunciar la ficción poética produce, en otras palabras, un desdoblamiento de fondo que afecta al estatuto del «yo» y a sus determinantes (las coordinadas deícticas) con consecuencias análogas, aunque quizás más poderosas, a las de la conversación habitual, ya que en el nivel del enunciado se instala otro mundo, con otras reglas y otro abanico de identidades. Sin embargo, las dos propuestas divergen en el sentido de que, según Levin, la cláusula introductoria constituye en sí un acto de lenguaje con una fuerza ilocutiva específica, mientras que para Oomen el hecho de que se «represente» un acto de habla ya le quita a este último su fuerza ilocutiva y, por lo tanto, un poeta no «compone» un acto de habla. La contradicción es solo aparente y se resuelve si se piensa que el sujeto enunciadador efectivamente produce una imitación de los actos de habla sin la fuerza ilocutiva originaria, pero al mismo tiempo emite un acto de habla abarcador cuya única fuerza ilocutiva es la imaginativa, evocada en la sugestiva formulación, ya analizada, de Levin. Nunca hay que olvidar que, como afirma Félix Martínez Bonati, «el autor no se comunica con nosotros a través del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje»⁹ (Martínez Bonati *apud* Pozuelo Yvancos, 1994, p. 219).

7 Según Ohmann, quien es uno de los primeros teóricos en aplicar la propuesta de Austin a la literatura, el autor finge, o imita, una serie de actos de habla: «...una obra literaria es un discurso abstraído, o separado, de las circunstancias y condiciones que hacen posibles los actos ilocutivos; es un discurso, por tanto, que carece de fuerza ilocutiva»; «...el escritor emite actos de habla imitativos, como si estuvieran siendo realizados por alguien» (Ohmann, 1999a, p. 28; 1999b, p. 45).

8 Una defensa del valor «productivo» y «creativo» de mimesis se puede encontrar en Pozuelo Yvancos y Ricœur, quienes retoman la definición originaria de *poiesis* trágica formulada por Aristóteles (combinación de *mimesis* y *mýthos*). Según el primero, «...imitar no es [...] sólo reproducir sino “hacer”, “crear”» (Pozuelo Yvancos, 1997, p. 254), y la poesía (*poiesis*) tiene que ser vista en su virtualidad mimético-productiva y no solamente mimético-representativa. En la óptica de Ricœur, la poesía es una imitación de las acciones humanas que pasa por la creación de una fábula, que presenta rasgos de composición y orden que le faltan a la vida cotidiana (Ricœur, 1975).

9 Una de las consecuencias de esta distinción está relacionada con la lectura. El poema, en tanto frase imaginaria, invita a su destinatario a asumir una actitud específica: desde aceptar las reglas del mundo ficcional hasta observar el

Dejado claro el ámbito de la subjetividad en el lenguaje, me dispongo a explorar ahora la problemática del sujeto del discurso, esto es, de la persona físicamente responsable de la enunciación poética en el ámbito psico-pulsional e histórico-cultural. Las revoluciones a nivel de imaginarios, teorías filosófico-científicas, sucesos históricos y prácticas artísticas que se han producido a lo largo del siglo xx crean un sustrato ideológico favorable para la percepción del sujeto hablante como escindido, fracturado, habitado. Se trata de un sujeto antedípico, residuo agregado al lado de la máquina deseante, partícula que transita a través de los diferentes estratos del cuerpo sin órganos; coincide con una —y siempre cambiante— posible variante en el espectro de combinaciones identitarias construidas a través de la *performance* social. Las dictaduras y los terrorismos generan un sujeto fracturado, esquizoide, que la actual pseudo-democracia de los consumos se preocupa de hipotecar, inventando el ciudadano *credit card* (Moulián, 1998). El siglo xxi, finalmente, inaugura la época de la «sociedad red» (Castells, 2006) por medio de los cientos de millones de ventanillas interconectadas de Facebook, donde el sujeto se limita a ser el usuario de su ficticia autoestima y de su cambiante identidad.

En consecuencia, si de sujeto se puede hablar, es solo en combinación (transitoria) con el término «posición»: «... las posiciones-sujeto son lugares que pueden ser ocupados en ciertas condiciones por distintos individuos, aunque el ejercicio de ese espacio nunca será realizado de la misma manera»; «[el sujeto es] un conjunto de posiciones construidas en el seno de relaciones de inclusión/exclusión, discursos y prácticas en las que se crean sus límites» (Piper, 2005, p. 17). Las posiciones son como ventanas, umbrales, marcos para entidades de paso que se asoman a una y a otra, sin quedarse en ninguna. Sin embargo, es la «sagrada función de la enunciación» la que condenaría Freud, como argumentan Deleuze y Guattari (1972), a no poder salirse del punto de vista del «yo»: en su sujeto fracturado y escenificado es necesario, para que se mantenga la fórmula trinitaria papá-mamá-yo, que alguien pueda pronunciar ese pronombre crucial para constituirse en sujeto discursivo. En realidad, incluso el sujeto esquizoide deleuziano que exclama: «¡De eso se trataba entonces!» produce la efímera estabilización de un «yo» cuando emite el enunciado. Una vez más, se vuelve a proponer la ventana, el umbral, el marco unitario de la enunciación. Una vez más, la multiplicación de los polos de condensación identitaria y de locución no entra en contradicción con las bases enunciativas del discurso.

Me dedicaré ahora a explorar cómo la unidad enunciativa de fondo, que permanece

enunciado poético de forma no pragmática. De esta forma, el poema realiza su potencial emotivo-estético. El lector, en otras palabras, es un observador y no un sujeto implicado activamente en la situación comunicativa representada en el poema, por lo tanto, se acerca a la obra literaria con un distanciamiento que le permite la contemplación de unos actos lingüísticos expuestos a su atención. Si, por ejemplo, al leer *La nueva novela* (1977), del poeta chileno Juan Luis Martínez, el lector reaccionara ante los poemas que se presentan bajo la forma retórica de problemas matemáticos resolviéndolos, no se estaría relacionando correctamente con el enunciado poético; tiene, al contrario, que mirar las otras dimensiones de sentido a las que apunta el texto así organizado.

más allá de las fracturas producidas en el interior del sujeto y garantiza la posibilidad de recuperarlo como función discursiva, se organiza en los niveles que exceden el enunciado literario: el nivel psico-pulsional y el nivel socio-histórico. Para bosquejarlos, me basaré en unos estudios de Kristeva y Foucault y en la noción de «posición», ya utilizada anteriormente con relación a la subjetividad en el discurso. El protagonista es aquí el sujeto semiótico y pulsional, histórico y socializado, quien pronuncia «yo» y produce un enunciado artístico dentro de unas determinadas circunstancias históricas. Su posicionamiento es, por lo tanto, extra-textual, aunque siga profundamente ligado al fenómeno del discurso.

Derivo la perspectiva que propongo asumir para matizar el primer tipo de sujeto de la teoría semiótica kristeviana. Para postular su definición de enunciación, Julia Kristeva, en *La révolution du langage poétique*, empieza su recorrido desde el sujeto trascendental de la fenomenología husserliana, interrogándolo acerca de su posición en tanto sujeto hablante y tensionándolo en relación con sus pulsiones, para dar cuenta de su inestabilidad y de sus aspectos magmáticos. El aporte fundamental, e innegable, de la fenomenología es la demostración de que el pasaje imprescindible para que se dé cualquier práctica lingüística es el acto de «poner un *ego*». En la perspectiva kristeviana, este momento se produce en correspondencia con el corte tético, como toma de posición en el lenguaje a través de la enunciación, como pasaje al orden simbólico y social, como inauguración del significado. En otras palabras, es justamente la posicionalidad puesta en marcha por el corte tético lo que define el umbral enunciativo que le permite al sujeto surgir y constituirse como tal¹⁰. La función tética es indispensable no solamente para que se dé el sujeto, sino también para garantizar la comunicabilidad de un determinado mensaje en el medio social. Es por eso que el lenguaje poético y artístico, en general, no puede prescindir de este pasaje, pero sí lo cruza en un movimiento de transgresión: lleva lo semiótico como fuerza heterogénea, excedente y amenazante, al territorio de lo simbólico que resulta, por lo tanto, fisurado, llenado de huecos. También la posición de la enunciación se encuentra desagregada por la creación poética que pone al sujeto «en proceso» a través de una red de marcas y umbrales semióticos. Kristeva encuentra así el sujeto que mejor responde a sus inquietudes, un sujeto que emerge al discurso gracias al corte tético (la enunciación) pero que no abjura de su íntima heterogeneidad: el «sujeto en proceso», atravesado, como escribe en *Polylogue*, por «une négativité affirmative, une dissolution productrice» (Kristeva, 1977, p. 63) [«una negatividad afirmativa, una destrucción productiva»]. Kristeva observa cómo, en los textos literarios modernos, el sujeto se abandona a una rotación centrífuga, a una multiplicación de «ellos» brotados de la división del «yo» enunciativo. Sin embargo, la instancia enunciativa nunca es abandonada: «La fiction poétique éprouve la tendance à l'ex-centrement par

10 En el conocido esquema kristeviano, el corte tético divide la zona de la *chora* semiótica de la zona del orden simbólico, permitiendo la producción verbal: al significado asocia un significante producido por la condensación del flujo semiótico.

rapport à l'instance discursive, mais ne perd jamais cette instance, même si son maintien est obtenu au prix de chutes, de permutations et d'éloignements risqués»¹¹ (Kristeva, 1974, p. 334) [«La ficción poética experimenta la tendencia a la ex-centralización en relación con la instancia discursiva, sin embargo nunca pierde esa instancia, incluso si la posibilidad de mantenerla conlleva caídas, permutaciones y alejamientos arriesgados»]. El estudio de las formas en que lo «heterogéneo semiótico» atraviesa y trastoca la malla de la enunciación tética se hace particularmente interesante, según la propuesta de Kristeva, cuando se puede observar un reflejarse recíproco entre el inconsciente individual y el inconsciente de la coyuntura histórica, por ejemplo, en las situaciones límites de una guerra o de una dictadura, y un constituirse del texto literario como lugar «...où se détruit et se renouvelle le code social, donnant ainsi, comme l'écrit Artaud, "issue aux angoisses de son époque"» (Kristeva, 1977, p. 158). [«...donde se destruye y se renueva el código social, dándoles cabida, como escribe Artaud, a "las angustias de su época"»].

La función autoral es otro punto de vista desde el cual es necesario estudiar el posicionamiento del sujeto con respecto al discurso, esto es, su relacionarse con el campo cultural-literario. Foucault sugiere, en *L'arqueologie du savoir* y en su artículo «Qu'est-ce qu'un auteur?», que el sujeto del enunciado no es interior al sintagma lingüístico, sino que, al contrario, bordea el límite de los textos, definiendo los contornos de estos en relación con su contexto de producción, circulación y funcionamiento. Sin embargo, mientras el sujeto, en línea teórica, es una función que se caracteriza por estar vacía, disponible para ser desempeñada por individuos diferentes y cuya identidad para el efecto del enunciado es hasta cierto punto indiferente, existen ciertos casos en que la función autoral —que no indica ni el individuo de carne y hueso de la enunciación, ni el «yo» interno al enunciado, y al contrario apunta a un tercer elemento entre los dos (Foucault, 1994)— sí cambia el estatuto del enunciado y se configura, por lo tanto, como elemento fundamental para la correcta gestión y comprensión del mismo. En el ejemplo que Foucault hace, la relación de un enunciado como «Longtemps je me suis couché de bonne heure» (Foucault, 1969, p. 121) [«Durante mucho tiempo me acosté temprano»] con su autor (y con el receptor, por supuesto) no es la misma si es emitida en una conversación cualquiera entre amigos o aparece en la primera línea de *À la Recherche du Temps perdu*, de Proust: la diferencia estriba aquí en la posición ocupada por el

11 A lo largo de su obra, Kristeva nunca deja de puntualizar que fenómenos psíquicos apreciables en poesía, tales como la regresión, la vuelta de lo arcaico, el desborde de la subjetividad, entre otros, se encuentran insertados en un proyecto ideológico y estético específico, y que los efectos estéticos resultantes del traspasamiento del corte tético por parte de los movimientos semióticos se obtienen sólo gracias a una hipercompetencia lingüística: «...i linguisti sanno che il segno linguistico poetico è un segno non arbitrario, sanno cioè che la poeticità consiste proprio nel motivare completamente il segno linguistico, consiste nel dargli una motivazione delle più complesse» (Kristeva, 1985, p. 240) [«...los lingüistas saben que el signo lingüístico poético es un signo que no es arbitrario, saben, en otras palabras, que lo poético consiste justamente en dar razón del signo lingüístico, consiste en proporcionarle un sentido entre los más complejos»].

sujeto de la enunciación, o sea, si se refiere al autor de una obra o a un simple interlocutor. El autor —quien puede ser concebido como una de las especificaciones posibles de la posición de sujeto con respecto al discurso— sigue siendo un momento fuerte de especificación y caracterización del universo discursivo. La función autoral es, por lo tanto, una posición agregada al enunciado y entra en el marco enunciativo visto como situación que se encuentra inmersa en una malla organizada según focos de poder y múltiples factores contextuales.

Llego por fin a la propuesta de un modelo para el estudio de la enunciación en poesía.

En estas páginas, he explorado el dispositivo enunciativo en poesía según dos directrices. Un primer enfoque es textual y está relacionado con la emergencia de la subjetividad como posicionamiento, en el lenguaje, de un punto de vista determinado (la subjetividad como superficie), modulado a partir de otra estructura enunciativa más profunda y primaria (la subjetividad como escenario). Estos dos niveles en que se subdivide la enunciación que se manifiesta en el texto pueden definirse, como ya he anticipado, nivel enuncivo y nivel enunciativo. El segundo enfoque supone una enunciación amarrada al borde del texto (el sujeto como autor) o en su fondo (el sujeto en proceso), o sea, estudia la relación sujeto-enunciado en el juego de factores externos (campo cultural) e internos (respuesta psico-pulsional del sujeto a las circunstancias de su momento histórico o de su vivencia individual). Estos dos niveles pueden definirse, respectivamente, como nivel contextual y nivel psico-semiótico.

Condensaré ahora mi propuesta de modelo para el estudio de la enunciación en poesía a partir de estos mismos cuatro niveles, proporcionando una terminología para el sujeto que aparece en el texto o en el borde del texto y, en segunda instancia, para su interlocutor en y de la comunicación literaria. Para cada uno de estos niveles, el «yo» enunciativo encuentra una forma específica de insertarse en el discurso y de emitir sus parlamentos. En consecuencia, a la crítica le incumbe el papel de escuchar, posicionar correctamente e interpretar la voz de varios «yoes»: el que habla en el poema, el que habla a través de él, el que lo crea o lo emite y el que habla más allá de él. Para cada uno de estos niveles, proporcionaré un ejemplo de aplicación a partir de obras poéticas chilenas recientes o contemporáneas.

En general, los dos protagonistas de la enunciación en poesía pueden definirse como el *sujeto de la enunciación* y el *destinatario de la enunciación*. Éstos se escalonan según diferentes posiciones y funciones, subdivididas en cuatro niveles: la enunciación psico-semiótica, la enunciación contextual, la enunciación extradiegética (nivel enunciativo), la enunciación diegética (nivel enuncivo).

En la *enunciación psico-semiótica*, se observa el emerger y el condensarse, en la superficie del texto poético, del magma pulsional, con relativo aumento del movimiento semiótico. La enunciación psico-semiótica, por su procedencia del reino de lo inconsciente y de lo corpóreo, y, por lo tanto, de un umbral enunciativo que queda en el corazón mismo de la inspiración creadora, dispara sus efectos en el conjunto del texto poético, embebiendo de sí los demás niveles. Sin embargo, es posible reconocer en soluciones retóricas que privilegian, por ejemplo, la transcripción casi palpable de un lenguaje sintomático u orgánico, la manifestación más

clara y directa de este umbral enunciativo, sobre todo en relación con situaciones en que circunstancias históricas extremas —una dictadura, una guerra, la tortura— provocan en el sujeto una violación del usual proceso de simbolización. En este nivel, los sujetos implicados en el acto de la enunciación (el autor y el lector en tanto personas individuales con su psique y cuerpo) son empíricos e individuales, aunque la situación existencial a la cual apuntan es verosímilmente colectiva.

Por ejemplo, el primer poemario de Tomás Harris, *Zonas de peligro* (1985), una ficcionalización de la situación dictatorial a partir de los márgenes prostibularios de la ciudad de Concepción, presenta una formulación retórica caracterizada por la fragmentación del flujo discursivo a través de encabalgamientos que rompen las palabras en su mitad, fisura la frase con espacios tipográficos blancos o suspende la función de la puntuación como pausa para tomar aliento en la lectura. Estos rasgos formales delatan una sensación de ahogamiento y trituración del sujeto individual. Además, hay una insistencia obsesiva en las estrías de flujos orgánicos o inorgánicos (semen, baba, sangre, musgo, barro, lluvia, pintura) que en un punto parecen ser la única forma, para el sujeto psico-semiótico, de comunicar su angustia y su rebelión, eclipsando con su presencia casi palpable y pictórica la formulación verbal del mensaje poético. El lector en tiempos de dictadura reconoce estas sensaciones como propias, logrando procesar a través de la ficción parte de sus miedos; por otra parte, el lector contemporáneo tiene acceso a lo ominoso a partir de la solicitud de específicas zonas psíquicas y perceptivas.

En el nivel de lo que llamaré *enunciación contextual*, se toma en consideración la enunciación en el campo cultural. Por una parte está el *autor* del texto literario, o *poeta*, insertado dentro de unas coordenadas histórico-culturales y unas determinadas características del campo literario. Una especificación ulterior de esta figura es la del emisor¹². El autor transfiere a un *personaje autoral*, o *emisor*, la autoridad de emitir la invención literaria. En otras palabras, el autor proyecta, en el borde del enunciado poético, un específico *alter ego* ficcional con el objetivo —más o menos consciente— de que el lector atribuya la producción de la obra a un sujeto con determinadas características. Es así como el autor, en elementos textuales y sobre todo paratextuales (como la nota biográfica o su foto en la portada del libro, o a través de declaraciones en el medio cultural) recalcará intencionalmente determinados rasgos en vez de otros. Del emisor se subrayará, por ejemplo, el lado punk y rebelde, el origen mapuche o la homosexualidad, más allá de la efectiva adscripción biográfica del autor a estas identidades. Al otro extremo de la comunicación literaria está el *lector potencial*, cuyo perfil es presupuesto, y en parte trazado, tanto por el autor como por las instituciones que se preocupan del financiamiento y de la difusión de la obra (editoriales, fundaciones, premios literarios, etc.). Cuando, a lo largo de la interpretación crítica, no sea necesario establecer una distinción tajante entre

12 Debo a la Dra. Magda Sepúlveda Eriz, docente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, la idea de asociar a esta función el término de *emisor*.

la esfera psico-semiótica y la esfera contextual, los términos empleados serán simplemente *artista* para el polo del sujeto de la enunciación y *lector* para el polo del destinatario.

El primer poemario de Juan Carreño, *Compro Fierro* (2010), es un buen ejemplo de la articulación autor-emisor. Por un lado, la primera edición del poemario, por Lagartija ediciones, un sello sin pretensiones de lucro, ha sido artesanal en su formato impreso y ha sido subida a internet en donde puede ser consultada libremente. Se preserva, de esta manera, la idea originaria de una circulación libre y solidaria del arte. La opción ideológica del autor en el campo literario queda claramente marcada, así como el perfil del lector potencial de la obra. Por otro lado, Juan Carreño ha participado en varios talleres de poesía y se ha formado parcialmente gracias a la universidad y como autodidacto. Sin embargo, en la solapa de la segunda edición de su libro por el sello Balmaceda, la biobibliografía del autor da cuenta únicamente de cómo su vida ha transcurrido en pueblos periféricos o comunas marginales de la ciudad. No se mencionan estudios universitarios o participaciones en talleres, y la foto del autor responde al cliché del chico de población marginal, capucha estilo flaute y cigarro entre los labios. El juego con la idea de un conocimiento de primera mano de situaciones de marginalidad social y una coincidencia entre la experiencia del emisor y las instantáneas de abandono y degradación que se pueden leer en el poemario es llevado así en primer plano.

Paso ahora a ilustrar el nivel eminentemente textual. Con el fin de trazar la distinción entre, por una parte, las coordenadas que definen el posicionamiento de la perspectiva enunciativa en la superficie del enunciado poético y, por la otra, las coordenadas que aparecen en su estructura profunda, acudo a los términos genettianos de «diegético» y «extradiegético» (Genette 1972), adaptándolos al ámbito enunciativo y reteniendo de ellos la valencia de subdivisión casi «espacial» del discurso, sugerida por la presencia o ausencia del prefijo «extra». Llamaré *enunciación extradiegética* a la enunciación que atañe a la estructura subyacente al enunciado poético, estructura profunda que lo rige y lo organiza (nivel enunciativo). Con el término de *enunciación diegética* me referiré, por lo contrario, a lo que está enunciado, o sea, a la estructura y a la organización superficiales del enunciado poético (nivel enuncivo).

La *enunciación extradiegética*, pues, corresponde al *nivel enunciativo*, y puede definirse como «extradiegética» justamente porque se coloca «más allá» de la diégesis en tanto tal: de hecho, hace referencia a los factores que organizan el contenido representacional y formal del poema en su conjunto. En este punto se inserta la cláusula introductoria «yo me imagino un mundo y te invito a imaginar un mundo en que...» discutida anteriormente. En este nivel los responsables de la interacción discursiva se organizan como sigue. Por una parte está la *instancia escritural*, que decide los aspectos generales del enunciado poético: las características del lenguaje y el estilo, cómo enfocar qué objeto y a quién atribuirle las voces y las perspectivas. Puede concebirse como la parte operativa y organizadora de la actividad poética. Cuando es necesario evidenciar la actitud de la instancia escritural hacia cuestiones de metapoética, o su relación con la realidad con vistas a la representación artística, esta figura se denominará *instancia poética*. Al otro cabo de la comunicación extradiegética, está la figura

a la cual la instancia escritural se dirige. Esta coincide, retomando la denominación de Iser (1972), con el *lector implícito*: la figura, presupuesta y conformada por el texto mismo, que posee las competencias y los conocimientos necesarios para decodificar el contenido, y a la cual se dirige el mensaje global del enunciado poético. Un ejemplo es el lector-cómplice en dictadura, o sea, el lector presupuesto por la organización del discurso, capaz de descifrar el mensaje real del poema por detrás de la auto-censura actuada por la instancia escritural. Es importante subrayar cómo, en este nivel, el «yo» que habla es siempre el «yo» que escribe: la instancia escritural. Su voz «de tinta y papel» es perfectamente congruente y superponible con el enunciado; incluso se podría pensar en la voz de la instancia escritural como epifenómeno del poema, como el aparecer mismo de la materia poética. No hay que olvidar que todo lo dicho, incluso las oraciones atribuibles a otros sujetos que aparecen en el poema, siempre se desarrolla en estricta dependencia del hablar de la instancia escritural, y está filtrado siempre por su perspectiva y por las coordenadas espacio-temporales en que esta se coloca.

El ejemplo que ofrezco para este caso es proporcionado por los textos del poemario *Metales Pesados* (1998), de Yanko González. Muchos de los poemas aquí contenidos se componen de título, cuerpo principal y nota a pie de página. Las hablas de jóvenes pandilleros y otros integrantes del hampa se mezclan con un juego metatextual e intertextual muy fuerte, en el que es reconocible la adecuación al procedimiento del *pastiche* posmoderno. La voz del sujeto letrado se manifiesta, por ejemplo, en la nota a pie de página en el registro etnológico. La voz del chico drogadicto o de la dueña de algún bar se apropia, a su vez, de la parte principal del texto. En cualquier caso, es la instancia escritural que predispone la estructura del poema y asigna las partes textuales y los «papeles», creando un híbrido lingüístico tan intensificado que no podría encontrar un equivalente ni en el habla de la calle ni en los textos antropológicos. El lector implícito coincide con la predisposición de cada lector a percibir el juego posmoderno y el efecto retórico de un texto así conformado; corresponde con un camino interpretativo que es, de algún modo, ya trazado y preparado por la obra misma.

Finalmente, en el nivel de la *enunciación diegética*, o nivel enuncivo (interno al enunciado), la posición de sujeto de la oración puede ser atribuida a diferentes *locutores*, asimilables a personajes que toman la palabra. Es definible como locutor tanto el chico drogadicto que pronuncia su discurso como el personaje que comúnmente se visualiza como emanación de la subjetividad del autor. En ambos casos siempre se trata de un «yo» de segundo grado con respecto a la instancia escritural, por lo tanto, de un «yo» hablado, un personaje. En otras palabras, el «yo» es un «yo» que hace: su hablar es concebido como acción. En cambio, como ya he explicitado, la instancia escritural solo habla (o escribe), no actúa. La voz, en este nivel, es como un micrófono que pasa de mano en mano según lo decida la instancia escritural: el «yo», por lo tanto, corresponde con el pronombre vacío por llenar de la concepción benvenistiana reconsiderada a la luz del concepto de superficie por mí anteriormente propuesto. El *locutario*, equivalente al narratario en prosa, es la figura implícita o explícita

con quien el locutor simula llevar a cabo el diálogo poético. El locutario puede coincidir con el locutor desdoblado, o con un personaje intradieгético. De hecho, tanto el locutor como el locutario pueden presentarse en el enunciado como *personajes*, esto es, tener una cara y hacer acciones. Naturalmente, el nivel dieгético puede contener en sí enunciados de segundo grado: se hablará, por lo tanto, de parlamentos *intradieгéticos*, a menudo señalados, en el poema, por signos gráficos como las comillas.

Un ejemplo explícito para este último nivel se puede encontrar en algunos poemas de Germán Carrasco, como los de *La insidia del sol sobre las cosas* (1998), en que está presente, además del locutor principal como *default*, una locución escenificada interna al enunciado, o intradieгética. Diferentes personajes toman la palabra; sus parlamentos son tipográficamente señalados con comillas. El cauce general en que se desarrollan estas escenas es la mirada deslumbrada del *flâneur* urbano que, por lo tanto, instituye una perspectiva locutiva específica, por ejemplo, a partir de un cerrojo o de una vereda; su mirada implica al locutario en su fisgoneo, dirigiéndose expresamente a él e inventándole una identidad. A su vez, el punto de vista enunciativo del locutor *flâneur* se diferencia de la predisposición de la instancia escritural a la *flânerie*, ya que el nivel extradieгético de composición queda complejizado en un sentido benjaminiano con recursos retóricos como el montaje, la imagen dialéctica, la *mise en abîme*, entre otros.

En este artículo, he explorado la problemática de la enunciación en poesía, de la cual he realizado la vertiente relacionada con la subjetividad y el sujeto. Se trata de posiciones profundamente entrabadas en el fenómeno de la enunciación, que se organiza siempre alrededor del polo de la instancia que rige el discurso, incluso cuando este último parece desarrollarse en otra dirección y entregarle la palabra o la perspectiva a otros yoes. Por otra parte, si bien el juego interno de voces que se entreteje entre nivel enunciativo y enuncivo parece parcelar irreparablemente al hablante, reduciendo su consistencia a un mero crucigrama textual, la presencia del sujeto, surcada por dispositivos de poder y movimientos interiores de revuelta y deseo, es recuperada en los niveles que dan cuenta de cómo su vertiente socializada, histórica y pulsional, también está sujeta al fenómeno de la enunciación. El marco enunciativo, en su complejidad, constituye así el molde unitario de base que resiste más allá de disgregaciones textuales o existenciales del sujeto. En particular, el umbral de la instancia escritural constituye un nudo central que no puede ser soslayado en un proceso crítico que se preocupe por los modos y las razones de una determinada organización del discurso. En conclusión, como he indicado en la cita de apertura, tomada de un libro de la filósofa italiana Silvana Borutti, es absolutamente legítimo pensar en el sujeto creativo que protagoniza el fenómeno artístico-literario como un «... yo fuerte que juega reflexivamente e irónicamente sobre el desdoblamiento, y conserva de ello el carácter de proyecto y de orientación intersubjetiva» (Borutti, 2006, pp. 87-88). La insistencia en la centralidad del momento organizador garantizado por la instancia escritural, así como en la dispersión controlada con que esta le da voz a los locutores quiere, de alguna forma, responder tanto a este planteamiento propuesto

por la filosofía del arte, como al llamado a la creatividad y a la responsabilidad, en el espacio de lo real y en el espacio del arte, que se ha vuelto moneda de cambio, para bien y para mal, en nuestra actualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Austin, J. L. (1976). *How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Londres: Oxford University Press. Texto original publicado en 1955.
- Benveniste, É. (1974). *Problèmes de linguistique générale II*. París: Gallimard.
- Benveniste, É. (1996). *Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard (Texto original publicado en 1966).
- Blanco, M. (2006). Teorías sobre el sujeto poético. *Alpha*, (23), 153-166.
- Borutti, S. (2006). *La filosofía dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*. Verona: Cortina.
- Cabo Aseguinolaza, F. (1998). Entre Narciso y Filomena: enunciación y lenguaje poético. *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, (21), 11-40.
- Carrasco, G. (1998). *La insidia del sol sobre las cosas*. Santiago: Dolmen.
- Carreño, J. (2010). *Compro fierro*. Santiago: Balmaceda Arte Joven. Texto original publicado en 2007.
- Castells, M. (2006). *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza.
- Epps, B. (2002). El peso de la lengua y el fetiche de la fluidez. *Revista de Crítica Cultural*, (25), 65-70.
- Filinich, M. I. (2007). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba (Texto original publicado en 1998).
- Foucault, M. (1969). *L'arqueologie du savoir*. París: Gallimard.
- Foucault, M. (1994 [1969]). Qu'est-ce qu'un auteur? En M. Foucault, *Dits et Écrits 1954-1988*, vol. I (pp. 789-812). París: Gallimard.
- Garrido Domínguez, A. (Ed). (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. París: Éditions du Seuil.
- González Cangas, Y. (1998). *Metales pesados*. Valdivia: El Kultrún.
- Greimas, A. J. (1996). *La enunciación. Una postura epistemológica*. Puebla: UAP/CECYT. Texto original publicado en 1987.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.
- Harris, T. (1985). *Zonas de peligro*. Concepción: Cuadernos LAR.
- Iser, W. (1972). *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Munich: Wilhelm Fink Verlag.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Éditions du Seuil.
- Kristeva, J. (1977). *Polylogue*. París: Éditions du Seuil.

- Kristeva, J. (1985). L'abietto: voce e grido. En S. Mecatti (Comp.). *Foné. La voce e la traccia* (pp. 226-246). Florencia: La casa Usher.
- Levin, S. R. (1999). Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema. En Mayoral, J. A. (Ed.). *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 59-82). Madrid: Arco/Libros (Texto original publicado en 1976).
- Lodge, After Bakhtin. En N. Fabb et al. (Eds.), *The linguistics of writing. Arguments between language and literature* (p. 89-102). Manchester: Manchester University Press.
- Lozano, J., Peña Marín, C. & Abril, G. (1999). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Martínez, J. L. (1977). *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo.
- Mayoral, J. A. (Ed). (1999). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros. Texto original publicado en 1987.
- Moulián, T. (1998). *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Lom-Arcis.
- Ohmann, R. (1999a). Los actos de habla y la definición de literatura. En Mayoral, J. A. (Ed.). *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 11-34). Madrid: Arco/Libros. Texto original publicado en 1971.
- Ohmann, R. (1999b). El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas. En Mayoral, J. A. (Ed.). *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 35-57). Madrid: Arco/Libros. Texto original publicado en 1972.
- Oomen, U. (1999). Sobre algunos elementos de la comunicación poética. En Mayoral, J. A. (Ed.). *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 125-149). Madrid: Arco/Libros. Texto original publicado en 1976.
- Piper, I. (2005). La retórica de la marca. *Revista de crítica cultural*, (32), 16-19.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra. Texto original publicado en 1988.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1997). Lírica y Ficción. En Garrido Domínguez, A. (Ed.). *Teorías de la ficción literaria* (pp. 241-268). Madrid: Arco/Libros.
- Ricoeur, P. (1975). *La métaphore vive*. París: Editions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. París: Éditions du Seuil.