

Una lectura a *El espacio deshabitado*

Melba Julia Rivera

“Cada día que pasa me parece más lógico y más necesario que vayamos a la literatura –seamos autores o lectores– como se va a los encuentros más esenciales de la existencia, como se va al amor y, a veces, a la muerte, sabiendo que forman parte indisoluble de un todo y que un libro empieza y termina mucho antes y mucho después de su primera y de su última palabra”.

JULIO CORTÁZAR



Maricruz Castro Ricalde en *El espacio deshabitado* nos presenta un examen, una indagación sobre la teoría del arte, la teoría lingüística y la teoría literaria.

La autora se enfrenta a los muy diversos caminos que han tratado de explicar, definir y aclarar en qué radica el ser artístico, qué lo constituye, cómo se distingue lo artístico de lo no artístico, cuáles son los mejores medios para aproximarse, abordarlo y comprenderlo.

El planteamiento de todas estas interrogantes ha conducido a la autora a la realización de una revisión histórica de estos cuestionamientos, e igualmente al estudio de las diversas propuestas estéticas para tratar de arrancarles una respuesta acerca de qué es el arte, qué es la literatura.

Así, la autora recorre los caminos opuestos, complementarios o disímiles de muchas teorías y las propuestas de muchos y reconocidos autores (desde Platón y Aristóteles hasta los estructuralistas, funcionalistas, semiólogos, pragmáticos, hermeneutas, teóricos de la recepción). Por lo tanto, logra, igualmente, diferentes respuestas: unas, claras, contradictorias, ambiguas; otras, prometedoras, cautivantes.

La pregunta es insistente, la pregunta recorre cada una de las páginas del libro como para decirnos, que si bien cada una de estas propuestas son posibilidades de abordar y explicar la problemática planteada, éstas sólo permiten el acceso a uno o dos elementos constitutivos del objeto de estudio. En consecuencia, se le revela a la autora un misterio que no permite la aprehensión total del fenómeno artístico, hay algo que no se logra explicar.

En *El espacio deshabitado* se presenta en tres capítulos claves: el primero se refiere a la teoría del arte; el segundo, a la teoría lingüística; y el tercero, a la teoría literaria.

Melba Julia Rivera. Licenciada en Letras Españolas y Maestra en Educación con especialidad en Humanidades. Ha publicado en revistas de Querétaro y Honduras.

Teoría del arte

Arte y mimesis, utilidad y conocimiento; arte, placer y conocimiento; arte y realidad; impresionismo, el arte como intuición; la tematización de la forma, arte y creatividad; Dios y la creación; el arte como juego, son pequeños apartados que corresponden al primer capítulo del libro.

A partir de un rastreo histórico de las concepciones estéticas, la autora se plantea, como problema fundamental, la especificidad de la obra de arte. Es decir, le interesa examinar cuáles han sido las aproximaciones en torno de la definición del estatuto ontológico de la obra de arte, cuáles ideas se han discutido en relación con la naturaleza de la obra y sus funciones.



En consecuencia, las discusiones que se han presentado para definir las relaciones entre arte y realidad, acercamiento y distanciamiento entre la realidad artística y la realidad empírica o vital proporcionarán los conceptos que nos aproximen al conocimiento de la naturaleza y funciones de la obra de arte.

La teoría mimética del arte siguió dos direcciones: teorías imitativas y teorías recreativas.

Para Platón, el arte debe ser una imitación o reproducción fiel de la realidad. Hoy diríamos que el objeto artístico es considerado como *signo* y, por lo tanto, como una significación determinada en la consciencia colectiva. Postura pasiva del contemplador.

En cambio para Aristóteles, el objeto artístico es considerado como *símbolo*. Se acepta con Aristóteles la posibilidad de la variación, del distanciamiento. El arte como forma de conocimiento o forma de estudiar la realidad, el arte como símbolo de ésta. De aquí, de esta postura aristotélica, derivarán las posturas recreativas del arte, esas posturas que exigen la participación de un receptor comprometido en la reconstrucción del sentido de la obra artística. La conclusión de la autora es que en cualquiera de las dos posturas (como reproducción o como recreación) se presenta la inalienable necesidad de articular arte y realidad.

¿Para qué sirve el arte? ¿Cuáles son sus funciones?

La diferencia entre placer sensual y placer estético tienen relación con las propuestas estéticas planteadas por Platón y Aristóteles, señala Maricruz Castro.

En el placer sensual, el yo del receptor se abandona en un objeto, no actúa, no reconoce. Este tipo de placer será considerado por los marxistas como alienante, y en su lugar, reivindicarán el arte como medio para la reflexión, un arte que active el recuerdo, un arte para el conocimiento.

En el placer estético el individuo receptor interviene activamente, niega al objeto artístico como tal y coloca en su lugar una figura que proviene de su imaginación. Por eso, el arte puede disfrutarse, porque es un objeto creado también por el mismo receptor; el individuo disfruta creando.

Maricruz Castro destaca las debilidades de cada postura: en el primer caso, el placer sin conocimiento; en el segundo caso, el conocimiento sin placer.

De esta manera, apunta la autora, se recupera, en la actualidad, el sentido del "placer que entiende y de un entendimiento que disfruta, se trata de la posibilidad de conjugar gozo y entendimiento".

Otra función (anticipada por Baudelaire) es la del arte que permite el acceso a una realidad olvidada y, por lo tanto, permite recuperar lo que se consideraba tiempo perdido (Proust. *En busca del tiempo perdido*).

Finalmente, el impresionismo (Monet) señala otra función del arte al reaccionar contra la actitud realista (en pintura) de captar los objetos tal como los percibimos y tal como lo evoca la memoria. Monet trató de captar algo distinto, no la totalidad de la realidad, sino un momento expresivo de ella. El impresionismo presenta un tipo de abstracción en donde los contornos deben diluirse en una atmósfera de luz. Ante tal realidad, se despoja al espectador de su usual papel de contemplador y lo invita a participar en el objeto artístico.

El arte literario. La tematización de la forma.

La novela realista del siglo pasado, al simular que los personajes eran seres reales y que sus historias estaban tejidas de cotidianidad, oculta su naturaleza literaria.

En cambio, la novela contemporánea, muestra un afán de involucrar al lector en una actividad de reconstrucción, trata de devolver al sujeto receptor un papel significativo en la construcción del significado.

Maricruz Castro localiza algunos procedimientos para lograr la tematización de la forma:

a) El autor que se introduce en el texto y reflexiona sobre la conducta de los personajes.

b) La reflexión, en la obra, acerca del proceso de producción de la novela, de la literatura (función metaliteraria): *Rayuela*, *Niebla*.

c) La creación de universos ficticios con vida propia. Macondo (García Márquez) y Santa María (J. C. Onetti).

d) El manejo de diversos niveles de la realidad ficticia: lo real objetivo, lo real subjetivo, realismo mágico, realismo fantástico.

e) En una novela se citan personajes de otra novela.

f) El rompecabezas literario: el estilo de *Rayuela*.

La autora, respecto de la teoría del arte, concluye que la vinculación o separación del placer o del conocimiento que reporta la experiencia estética contribuirá, en gran medida, a considerar el arte como superfluo o alienante, por un lado y, útil y cognoscitivo, por otro. Igualmente, señala que las teorías imitativas han cedido lugar a las recreativas. Estas teorías apuntan hacia la necesidad de un receptor participe en el hecho artístico. Se busca la movilización del lector.

Teoría lingüística

Maricruz Castro precisa que un asunto preocupante para los investigadores es el relacionado con la jurisdicción lingüística.



La controversia entre corrientes y contracorrientes en las escuelas lingüísticas no ayuda a la organización de teorías adecuadas para integrar los distintos niveles de conocimiento del lenguaje. Cuando se recomienda la interdisciplinariedad, se teme provocar el desconcierto en disciplinas filosóficas, antropológicas, psicológicas. Este es el motivo por el cual existe el recelo de que se etiqueten a estos nuevos enfoques como "no pertinentes".

Los actuales investigadores se esfuerzan en puntualizar que la interdisciplinariedad no consiste en confrontar disciplinas ya constituidas, sino en crear un nuevo objeto de estudio que no pertenece a ninguna disciplina científica.

En tal sentido, la autora pretende presentarnos las inquietudes que desde hace más de 25 años se discuten en países de avanzado desarrollo científico. De esta manera, realiza un examen de las posibilidades de enriquecer las ciencias de la literatura a partir de los avances de las tendencias actuales de la lingüística. Más allá de las polémicas y las disputas teóricas, la autora busca los distintos puntos de convergencia.

En primera instancia, el lenguaje como configurador de todo elemento poético, esto es, las investigaciones sobre los textos literarios tienden a centrarse en la obra en sí y, en segundo lugar, se buscan y estudian los modos y resultados que fundamenten, lingüísticamente, el encuentro de la obra literaria y su destinatario.

Entre las principales líneas del pensamiento lingüístico investigadas, destacan las siguientes:

1. FERDINAND DE SAUSSURE Y LA LINGÜÍSTICA ESTRUCTURAL

La lengua debe ser considerada como un sistema, como un conjunto cerrado de elementos en un estado de mutua dependencia; el sistema no tiene un fuera de sí, sino sólo un dentro; el sistema no depende del mundo, no hace referencia a nada fuera de sí; todas las relaciones son internas. De este planteamiento se deriva el método estructural aplicado al estudio de las obras literarias. Así, se erigirá al texto en objeto absoluto, considerado por sí mismo y en sí mismo. Toda consideración acerca del autor y/o del lector será eliminada por ser extralingüística. El sentido se buscará en el

juego mutuo de elementos constitutivos del texto.

Uno de los postulados básicos derivados de este enfoque, señala que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica, de suerte que la palabra literaria significa, de modo inmanente, su propia situación comunicativa, sin estar determinada por referentes reales o por un contexto de situación externa. El lenguaje literario es semánticamente autónomo porque tiene poder suficiente para organizar y estructurar mundos expresivos.

Maricruz Castro nos recuerda que esta perspectiva ha sido de gran influencia en los estudios literarios, pero que en la actualidad es tomada, única y fundamentalmente, como punto de partida de las sucesivas formas de abordar la obra literaria.

2. CHOMSKY Y LA GRAMÁTICA GENERATIVA TRANSFORMACIONAL

Chomsky postula que la competencia lingüística se define en términos del conocimiento que el hablante tiene de las reglas que subyacen a la gramática. Por lo tanto, la tarea del lingüístico será explicar y describir la competencia del hablante ideal de una lengua. El uso real de dicha lengua, en situaciones concretas, es denominada actuación lingüística y será el reflejo de la competencia del hablante. La gramaticalidad, por tanto, descansa en la competencia, mientras que la aceptabilidad, determinada por la masa hablante, sustenta la actuación.

Un estudio del complejo formalismo de la teoría de Chomsky descubre algunas objeciones generales formuladas desde diversos sectores. En especial se le ataca por los postulados innatistas de que parte. Esta teoría lingüística se ocupa de un hablante oyente ideal, en una comunidad lingüística completamente homogénea, el cual conoce perfectamente su lengua y no se ve influido por condiciones grama-

talmente irrelevantes, como las limitaciones de la memoria, las distracciones, los cambios de atención y de interés.

Noam Chomsky formuló, en su gramática generativa transformacional, el concepto de competencia y actuación lingüística. Por competencia entendió el conjunto de posibilidades que le son dadas al individuo por el hecho y solo hecho de poseer una lengua, el español, por ejemplo; posibilidad de construir una infinidad de frases gramaticalmente correctas (aquí señala el carácter creativo del lenguaje); interpretar cuáles de ellas tienen sentido; descubrir las frases ambiguas.

Por consiguiente, se ha objetado que la competencia alude a una realidad mental. Se trata de un conjunto de reglas o procesos mentales que existen en la mente del hablante y con base en ellos produce un número infinito de frases. La gramática generativa asume que el lenguaje es un sistema autónomo, independiente de su uso, ignora, que el lenguaje es un instrumento para comunicar algo a alguien.

Cuando la autora examina las posibilidades de trasponer el concepto de competencia lingüística al campo de la poética (es decir, la competencia poética, la capacidad de producir estructuras poéticas y comprender su resultado), señala que la competencia intuitiva con que Chomsky caracteriza las estructuras lingüísticas, no es aplicable a las estructuras poéticas, puesto que éstas son aprendidas y no se explican en términos de innatismo; los sistemas de reglas métricas se adhieren por la vía de la sociedad y de la cultura, por ende, estructurados y condicionados históricamente.

3. LA TEORÍA DE LOS ACTOS LINGÜÍSTICOS. (T A L)

La oposición entre lenguaje poético y lenguaje no poético, sustentada por las tendencias contemporáneas de la lingüística (el formalismo ruso, la escuela de Praga, el estructuralismo angloamericano, la semiótica francesa) no ha contribuido a la fundamentación adecuada para construir una teoría lingüística de la literatura. Esta separación ha dado lugar a una serie de concepciones erróneas, según el decir de Maricruz Castro, acerca

de la relación entre la literatura y el resto de nuestras actividades verbales. La más seria de estas concepciones erróneas, es que la literatura supuestamente es lingüísticamente autónoma, es decir, que contiene propiedades lingüísticamente intrínsecas que la distingue de otros tipos de discurso. Por tal razón, se ha considerado que la literatura es formal y funcionalmente distinta de otros tipos de expresiones verbales.

Ni la literatura se siente lenguaje, ni la lingüística se involucra con los textos literarios. Es evidente que la existencia de prejuicios entre los investigadores de estas dos disciplinas han ahondado el abismo que las separa. (E.E.D. p. 83)

La teoría de los actos del habla o de los actos lingüísticos mantiene la idea de que el discurso literario debe ser visto como un uso del lenguaje y no como un tipo del lenguaje. En este sentido, cabe destacar que los principios generales del uso del lenguaje desarrollados por T.A.L. pueden ser usados para describir lo que escritores y lectores hacen con el lenguaje al participar en obras literarias.

¿Qué se hace mientras se dice algo, qué acción se cumple al hablar? La lingüística anglosajona subraya la importancia de considerar el lenguaje como un modo de actuar. De acuerdo con la terminología de Austin, tres tipos de acciones se pueden presentar en la emisión y utilización de un enunciado: a) Un acto locutivo, b) un acto ilocutivo, c) un acto perlocutivo.

En tal sentido, decir algo es ejecutar un acto. Quien ejecuta un acto lingüístico, hace por lo menos tres cosas. Primero, ejecuta un acto locutivo, es decir, un acto en el cual produce una expresión gramatical inteligible en una lengua dada, o lo que es igual, enunciación de palabras y frases de acuerdo con las reglas fonológicas y morfosintácticas de un código lingüístico.

Cuando se realiza un acto locutivo, también se efectúa uno ilocutivo, es decir, hay una manera en que se está usando la locución. En consecuencia, se pregunta, se promete, se avisa, se saluda, se informa, se ordena, se enjuicia. Al efectuar un acto locutivo y, al mismo tiempo uno ilocutivo, se producen ciertos efectos sobre los destinatarios: se realiza un acto



texto expone algo y la significación de lo expuesto existe independientemente de las diferentes reacciones que tal significado pueda ocasionar. Ingarden es consciente de que existe un modo de leer condicionado por la época, que corresponde a una atmósfera literaria global.

Sin embargo, las transformaciones de una obra en sus concreciones o actualizaciones no deben violentar la identidad de la obra en sus partes no esquemáticas, pues de lo contrario, quedaría herida la sustancia artística de la obra, de no ser así, se caería en la corriente psicologista que el mismo Ingarden rebatió, esto es, la interpretación personal, libre del autor.

La indeterminación es propia de los textos literarios. El texto literario no explicita objetos reales determinados, ni los produce. Se distingue de la experiencia real del lector en que ofrece enfoques y abre perspectivas con las que el mundo conocido por la experiencia aparece de otra manera. Ello porque los objetos plasmados en la obra literaria son sólo una estructura esquemática que el lector completa de acuerdo con sus experiencias y su visión del mundo.

Por consiguiente, el texto literario no se ajusta completamente ni a los objetos reales del mundo vital ni a las experiencias del lector. Esta falta de adecuación produce cierta indeterminación. Ahí radica la especificidad del texto literario. Es decir, establece una típica oscilación entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector. Esta estructuración del texto hace posible amalgamar ambas realidades: la mental del lector y la exterior, la del mundo vital.

El cuarto estrato, es el de los aspectos esquematizados (son condicionamientos formales que producen indeterminación en el texto) se trata de los instrumentos para aprehender la totalidad de la obra. En este estrato aparecen las objetividades representadas en la obra.

Los estratos tercero y cuarto contienen lugares de indeterminación. En las concreciones de la obra literaria (hecha por los lectores) se llenan esos lugares de indeterminación. No todos, ni de la misma manera, a esto se debe la polisemia de la obra, apunta la autora. La causa de la diferencia de las concreciones radica en el carácter esquemático y no terminado de los dos últimos estratos de la obra.

I. FENOMENOLOGÍA DE LA LITERATURA: ROMAN INGARDEN

Para la autora, los estudios literarios son un encuentro plural de mentes individuales, lo cual no representa choque alguno, sino ocasión de enriquecimiento múltiple.

La autora procura destacar la semejanza entre algunos de los planteamientos de Roman Ingarden, con los de la lingüística estructural y los de la teoría de los actos lingüísticos. También pretende destacar las coincidencias entre las ideas de Ingarden y las del formalismo ruso, la estilística y la Teoría de la Recepción.

De acuerdo con lo expuesto en *El espacio deshabitado*, Ingarden consideraba la fenomenología como la forma de analizar los objetos intencionales, a fin de determinar sus esencias y cómo pueden ser percibidos.

En la obra literaria se puede contemplar cuatro estratos:

- a) el estrato de las formaciones lingüísticas,
- b) el estrato de las unidades significativas,
- c) el estrato de los objetos intencionados,
- d) el estrato de los aspectos esquematizados.

En el presente trabajo no se abordarán los dos primeros niveles pues, en esto coincide Ingarden con las explicaciones que al respecto hacen los estructuralistas.

Con relación al tercer nivel, el estrato de los objetos intencionados, la autora nos señala que estos objetos (el mundo representado en el texto) no deben confundirse con los objetos reales, puesto que éstos se encuentran totalmente terminados; mientras que los objetos indeterminados de la obra literaria necesitan ser llenados, completados por la actividad del proceso de la lectura. El texto se abre a la vida sólo cuando es leído. Por consiguiente, es necesario considerar el despliegue del texto mediante la lectura.

¿Qué implica un proceso de lectura? Implica una actualización del texto. Un

perlocutivo. El hablante al producir una frase produce, entonces, un efecto en el destinatario. Por ejemplo, cuando se hace una argumentación, el emisor puede persuadir o convencer al receptor; cuando el emisor avisa sobre algo, puede alegrar, asustar, alarmar al oyente. Esta teoría considera las modificaciones psíquicas y físicas de los interlocutores, lo que se ha llamado “efecto perlocutivo”.

De acuerdo con Maricruz Castro, hay grandes ventajas al hablar de literatura en estos términos, ya que las obras literarias, como cualquier actividad comunicativa dependen del contexto. La literatura misma es un contexto del habla. Y como con cualquier enunciado, el modo en que se produce y se entiende la obra literaria depende, en gran parte, del conocimiento tácito y culturalmente compartido de las reglas, convenciones, expectativas que juegan un papel dentro de este contexto del habla.

Con una lingüística dependiente del contexto, la esencia de la literaridad ya no reside en el mensaje mismo (texto), sino en una disposición particular del hablante y el lector frente al mensaje. Como lectores tenemos la libertad de dirigir nuestra atención estética a cualquier texto y llamarlo literatura.

Teoría literaria

Una de las preocupaciones fundamentales de la autora es la revisión de las diferentes propuestas teóricas en torno de la literatura para encontrar su identidad, su estatuto ontológico, esto con la finalidad de definir, construir o reconstruir el objeto de estudio y, en consecuencia, pensar en los métodos más pertinentes para abordarlo.

Por lo tanto, conviene aquí destacar otro concepto de suma importancia: el de intencionalidad. La obra literaria es un objeto intencional, construido con indeterminaciones, es decir, tiene lugares vacíos que garantizan una participación del lector en la realización y sentido de los acontecimientos. El componente vacío del texto se convierte en la condición básica de realización, concreción, actualización.

Ingarden distingue entre la estructura de la obra literaria de arte, por un lado, y sus concreciones en la lectura, por otro. De esta situación se deduce que la obra literaria posee dos polos: polo artístico y polo estético. El polo artístico constituye el texto creado por el autor. El polo estético se refiere a la concreción realizada por el lector. De tal polaridad se deriva que la obra literaria no puede identificarse exclusivamente ni con el texto ni con su concreción. El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector.

2. ESTÉTICA DEL EFECTO Y DE LA RECEPCIÓN

La autora señala que la tradición decimonónica subrayaba la función del autor; la primera mitad del siglo XX hacía hincapié en la del texto. Pero las últimas décadas de nuestra centuria se inclina ante su majestad, el lector.

Para Maricruz Castro, las teorías del efecto (W. Iser) y la teoría de la recepción (Hans R. Jauss) están más difundidas que los fundamentos teóricos de los cuales surgieron: la hermenéutica, la fenomenología, el estructuralismo de Praga, la pragmática, la teoría de los actos de habla.

El pensamiento de Iser coincide con el de Ingarden en lo relacionado con las indeterminaciones, la labor del lector en las concretizaciones. Los dos ejes de la teoría del efecto son texto-lector. Sólo podemos hablar de efecto cuando la obra saca al lector de su perspectiva habitual.

En relación con la teoría literaria, la autora apunta:

a) Por su afán de explicación de la totalidad, las propuestas contemporáneas buscan la convergencia. Un método apela a otro método.

b) Para comprender el fenómeno artístico, es necesario promover el estudio del lector y sus "concretizaciones".

En *El espacio deshabitado* se establece que para analizar el fenómeno artístico hay que ir más profundo y descubrir que, aun siendo todavía un poco misterioso el quehacer estético, aun teniendo mucho de no lógico que hay que definir, ya puede ser establecida perfectamente su relación con el mundo exterior al pensamiento, con la realidad sensible, y descubrir, en esa relación, las raíces que hacen de la novela, el cuento, el poema un efecto trasegado y manipulado por el escritor, y que el sentido de la obra se alcanza cuando un lector, desde su particular experiencia, termina de armar y llenar los vacíos propuestos por el texto. Δ

Maricruz Castro Ricalde. *El espacio deshabitado*. Editado por el Centro Toluqueño de Escritores y el Ayuntamiento de Toluca, México, 1992.

