

LOS ACTOS DE LENGUAJE EN LA TEORÍA Y LA CRÍTICA LITERARIA*

Ana María Barrenechea
Columbia University

Cuando la lingüística post-saussureana y post-chomskiana amplió su objeto desde la oración al discurso, desde la sintaxis a la semántica y la pragmática, desde las constantes a las variables; cuando la filosofía del lenguaje —por nombrar solo un caso de apertura entre muchos otros— superó el interés predominante por los enunciados declarativos y descriptivos, y lo amplió a los realizativos (*performativos*), se inauguraron para estas disciplinas y otras conexas, campos de investigación más fructíferos.

He elegido centrarme en el tópico de la teoría de los actos de lenguaje como ejemplo de las posibilidades de integración de varias áreas, en una época en que se hace cada vez más manifiesta la necesidad de la colaboración para impulsar el avance de las ciencias humanas.

Aunque la mayoría sabrá en qué consiste la noción de acto de lenguaje la resumiré muy brevemente, indicando algo de su trayectoria. John L. Austin comenzó por separar las clases de los enunciados *constatativos* y *realizativos* en su artículo "Performative Utterances" en *Philosophical Papers*, Oxford, 1961, pp. 220-239 (traducción española de Alfonso García Suárez, Madrid: Revista de Occidente, 1975, pp. 87-118). Los primeros describen o representan hechos ("El árbol tapa la casa"); en los segundos los enunciados sirven para cumplir actos sólo cuando van en primera persona del singular del presente indicativo en voz activa. ("Te prometo, te ordeno, te permito ir al cine").

Según lo destaca Oswald Ducrot en su prólogo a la traducción francesa de *Speech Acts* de Searle, con el descubrimiento de los *realizativos* se cumple "una primera etapa en la conexión de la lengua —entendida como institución social— con la actividad de enunciación."¹

No debe olvidarse que en este caso, sólo una parte de las formas de los llamados verbos performativos o realizativos puede constituir enunciados de esa clase (primera persona del singular del presente indicativo en voz activa), en cambio todas las de los verbos constatativos expresan los enunciados correspon-

* Ponencia plenaria leída el 18 de septiembre de 1981 en el II Congreso Nacional de Lingüística de San Juan (Argentina).

1 John R. Searle, *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*. Traducción de Hélène Pauchard, Paris: Hermann, 1972 p. 12. Salvo indicación en contra, las traducciones al español son mías.

dientes, cualquiera sea su tiempo y persona.

Más tarde el mismo Austin en su libro *How to Do Things with Words*, Oxford, 1962 (traducción española de Eduardo A. Rabossi y Genaro R. Carrió, *Palabras y acciones*, Buenos Aires: Paidós, 1971) invierte el sentido de su propuesta. Si antes sólo una parte del hablar era hacer (únicamente con ciertas formas verbales), ahora *siempre* hablar es hacer. En efecto, en esta obra conecta sus ideas con una teoría general de la acción, atiende al enunciado y a la producción del enunciado en la situación en que se da, abre el camino que pasa de la frase u oración al discurso, refuerza el papel de las convenciones e instituciones.

El cambio radical se manifiesta en la afirmación de que hay tres aspectos simultáneos en un solo acto. Cuando alguien dice algo produce:

- un *acto o dimensión locucionaria*: el acto de decir algo (ruidos, vocabulario, construcción, referencia, sentido).
- un *acto o dimensión ilocucionaria*: el acto que llevamos a cabo *al* decir algo (prometer, bautizar, preguntar, etc.) que tiene reglas convencionales.
- un *acto o dimensión perlocucionaria*: el acto que llevamos a cabo *porque* decimos algo (intimidar, asombrar, alegrar, etc.) que no tiene reglas convencionales.

Según Ducrot el primero es independiente de la situación de discurso, en cambio el segundo se da en el interior de esa situación o sea en contexto, y el tercero la desborda.²

Llamaré de paso la atención sobre que el denominado “acto perlocucionario” fue el foco de la tan olvidada estilística, la cual se reactiva ahora por el interés de los mismos filósofos del lenguaje que —sin duda con otros presupuestos y métodos— tratan también dentro de los actos lingüísticos los actos indirectos, de sentido no literal, derivados o alusivos.

Además hay que destacar que la dimensión *ilocucionaria*, tiene en cuenta el punto de vista del locutor, su “sinceridad”, su intención y la acción que quiere ejercer en el oyente; y que la *perlocucionaria* se centra en el oyente o receptor y en el acto que se lleva a cabo en él, coincidente o no con el que era la intención del hablante producir.

Por ejemplo en la enunciación de la expresión:

“Dame el libro”

la *dimensión locucionaria* del acto de decirla comprende la sucesión de fonemas y curva de entonación, la frase con sujeto, verbo y objeto, el sentido que puede

2. *Op. cit.* pp. 15-16. No todos están de acuerdo con Ducrot en eliminar la situación de discurso y la pragmática, de los actos locucionarios. Para una discusión sobre su naturaleza, formulada con cierta ambigüedad por el mismo Austin, véase François Récanati, “Qu'est-ce qu'un acte locutionnaire?”, *Communications*, 32 (1980), 190-215.

resumirse en: "Le dije que me diera el libro".

La *dimensión ilocucionaria* es el acto que llevamos a cabo al decir la oración y puede resumirse por: "Le ordené que me diera el libro."

La *dimensión perlocucionaria* puede ser el acto de convencer al oyente e impulsarlo a que nos lo dé o por el contrario a que se rebele y conteste quizás: "No me da la gana", o a que se crea en la obligación de disculparse diciendo: "No puedo porque no es mío", etc.

Entre los actos ilocucionarios, que según opinión de Austin pueden ser miles, éste determinó cinco clases: *judicativos, expositivos, ejercitativos, comportativos y compromisorios*.

De la profusa bibliografía que ha continuado ocupándose del tema sólo nombraré el aporte de H. Paul Grice, "Logic and Conversation", una de las William James Lectures de Harvard University en 1967,³ los de John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: University Press, 1969 (traducción española de L. M. Valdés Villanueva, *Actos de habla*, Madrid: Cátedra, 1980) y el artículo —entre otros— "A classification of illocutionary acts" en *Language in Society*, 5 (1976), 1-23; David Holdcroft, *Words and Deeds: Problems in the Theory of Speech Acts*, Oxford: Clarendon Press, 1978; para la presentación de los problemas de los actos de discurso indirectos J. Van der Auwera, "Indirect speech acts revisited", *Antwerp Papers in Linguistics*, No. 16, Wilrijk (Bélgica), 1978 y *Communications*, "Les actes de discours" '32 (1980).

Después de Austin, Grice desarrolló el concepto de "Principio cooperativo" y el de "implicatura" en los que no me detendré. John R. Searle retomó las propuestas de Austin y las reelaboró.

Cuando Searle reformula las condiciones de empleo satisfactorio ("felicity conditions") de Austin, distingue *reglas constitutivas* (que constituyen una actividad cuya existencia es dependiente lógicamente de las reglas) y *reglas regulativas* (que regulan una actividad preexistente, lógicamente independiente de ellas), distinción aprobada por unos y criticada por otros.

Searle se aparta también de su antecesor porque propone tres géneros distintos de actos en la emisión de una oración, que no coinciden con la clasificación de *locucionario, ilocucionario y perlocucionario*. Son los que llama *actos de emisión, proposicionales e ilocucionarios*, que delimita así:

- a) Emitir palabras (morfemas oraciones), realizar *actos de emisión*.
- b) Referir y predicar, realizar *actos proposicionales*.
- c) Enunciar, preguntar, mandar, prometer, etc. realizar *actos ilocucionarios*. (cap. II, pp. 32-33, tr. esp.)

3 Publicada en P. Cole y J. L. Morgan, (eds.), *Syntax and Semantics, Vol. III: Speech Acts*, New York: Academic Press, 1975, pp. 41-58. En el mismo volumen, John R. Searle, "Indirect Speech Acts", pp. 59-82.

Salta a la vista que no incluye el *acto perlocucionario* de Austin; ello parece deberse a que enfatiza en su teoría la función de las convenciones, de las que está libre dicho acto (con lo cual es imposible sujetarlo a reglas).

En cada acto anota Searle el contenido proposicional (por ejemplo: el "cerrar la puerta" que es común a la pregunta "¿Cierras la puerta?", la orden "Cierra la puerta" y la aseveración "Tú cierras la puerta"). Además agrega tres tipos de reglas: reglas preparatorias, reglas de sinceridad (que ya aparecían en Austin pero no en forma generalizable) y la regla esencial que señala la finalidad del acto. Más tarde las ejemplificaré con el caso de la *petición*.

En cuanto a la tipología de los actos lingüísticos, después de haber fijado una clasificación en su libro, la modifica en el artículo de 1976, determinando cinco clases que difieren de las de Austin: *representativos* o *asertivos*, *directivos*, *compromisivos*, *expresivos* y *declaraciones*.

Otro hito importante en la teoría de los actos de lenguaje en el campo de la filosofía, interrelacionado con los aportes de la lingüística misma, es el que se ha fijado al estudiar los llamados *actos indirectos de lenguaje*, estableciendo la oposición *sentido literal/sentido indirecto* o *derivado* o *alusivo*, *tipo manifiesto* o *explícito/tipo implícito* y analizando las relaciones de las *modalidades de la oración* (yusiva, interrogativa, asertiva) con el *tipo ilocucionario de acto*.

Desde los gramáticos griegos y los retóricos se sabía que una oración interrogativa, por ejemplo, podía no servir para preguntar y pedir al oyente una información desconocida total o parcialmente (característica de su uso literal). Sin embargo los nuevos enfoques retoman los problemas con mayor rigor y establecen conexiones entre modalizadores y actos ilocucionarios.⁴

Todo ello ha renovado el estudio de categorías gramaticales tradicionales como las conjunciones coordinantes y subordinantes, los adverbios o las frases adverbiales modificadores de palabra, construcción y oración, las distinciones entre las categorías que funcionan semánticamente en el nivel de la enunciación y en el del enunciado, y también ha influido sin duda en el análisis de la semántica del verbo y de las frases verbales.

Por otra parte, el desarrollo que adquirió dentro de la lingüística (impulsado por la literatura) la idea de ampliar los límites y pasar de la oración al discurso y al texto, hizo que por influencia de ambas —la lingüística textual y la literatura— la teoría de los actos de lenguaje trasponga también los límites de la oración y se ocupe de los que serían actos lingüísticos globales: una teoría de la

4 Cf. Eddy Roulet, "Modalité et illocution", *Communications*, 32 (1980), 216-239, que maneja conceptos como: marcador de estrategias de interacción social en sus facetas negativas y positivas, tomados de P. Brown y S. Levinson, "Universals in language usage: politeness phenomena", en E. N. Goody (ed.) *Questions and Politeness. Strategies in Social Interaction*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978; derivación ilocucionaria, y distanciadores (*hedges*), marcadores de deferencia o desafío tomados de J.-Cl. Anscombre, "La problématique de l'illocutoire dérivé", *Langage et Société*, 2 (1977).

acción de los macro-actos directos e indirectos o globalmente derivados, en los estudios filosóficos y también en la crítica literaria, cuya aplicación comentaré en el análisis de los géneros y en el de un poema específico.

En lo que se refiere a la utilización del enfoque surgido de la teoría de los actos de lenguaje en la poética y en la crítica literaria, podrían deslindarse tres aspectos:

1. Las distinciones *ficcional/ no ficcional, literario/ no literario* en la discusión sobre la naturaleza de los discursos en general, de los tipos de discurso y del discurso literario y literario ficcional en particular.
2. El concepto de género y la redefinición de los géneros.
3. El análisis de una obra en particular.

No trataré el primer punto —demasiado complejo para esta ocasión— pero para su discusión remito al excelente artículo de Walter Mignolo, “Semantización de la ficción literaria”, *Dispositio*, V-VI, 15-16 (Otoño 1980-Invierno 1981), 85-127.

Su autor define la ficcionalidad como “una propiedad que, al parecer, se atribuye a los discursos sobre la base de cierto conocimiento de convenciones en el uso del lenguaje que permite distinguir la ficción de la mentira, del error y de la verdad. La literariedad en cambio, es una propiedad que atribuimos a los discursos, al parecer, sobre la base de cierto conocimiento de normas institucionales en las que se preceptúan las condiciones que debe llenar un discurso para ser considerado literario.” p. 85. “La marca distintiva para el reconocimiento de la conformidad a la convención de ficcionalidad es la no-correferencialidad entre la fuente ficticia de enunciación (narrador) y la fuente no-ficticia de enunciación (autor). La marca distintiva de la conformidad a las normas de la institución literaria (en donde por conformidad debe entenderse aun el gesto de rechazo de tales normas pero que implica a la vez su aceptación y reconocimiento [. . .]) se manifiesta en la manera de construir el espacio ficticio de enunciación [. . .], por la elección del ‘género’ y por diversas instancias de la *dispositio* y de la *elocutio* del relato.” pp. 89-90.

En la primera mitad de este siglo la definición de la literaridad, del arte verbal o de lo poético ha sido motivo de largas controversias, desde los formalistas rusos con sus conceptos de “extrañamiento”, de “recursos literarios” hasta el modelo del mismo Jakobson de 1960, que fundó la dimensión poética en el hecho de centrarse en el mensaje en sí, predominantemente. (“Closing Statement: Linguistics and Poetics” en Thomas A. Sebeock, ed., *Style in Language*, Cambridge: MIT Press, 1960 pp. 350-377).⁵

5 Además de los conceptos citados, los formalistas rusos y sus continuadores del Círculo de Praga pusieron en circulación los de “desautomatización”, “materiales (verbales) vs. recursos, artificios o procedimientos”, “convencionalidad del arte”, “recurso motivado”, “recurso desnudado”, “cualidad dominante”, “autonomía de la

En la actualidad parece primar en la determinación de lo literario el concepto derivado de la noción de *instituciones* y de *convenciones* que ha sido influido por la teoría de los actos de lenguaje, tal como lo reflejan las citas de Mignolo.

En igual línea se orientan los ensayos de caracterizar los géneros con dicho modelo. El que ha sido motivo de elaboración más refinada es la autobiografía.

Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975, combina la noción de convenciones —como lo sugiere su título— con ideas que provienen de la corriente de la “crítica del lector”. Pero quien se ha ceñido más a la teoría de los actos lingüísticos es Elizabeth W. Bruss en *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, 1976. En un artículo posterior, “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film” en James Olney (ed.), *Autobiography Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton University Press, 1980, 296-320, perfecciona las reglas fijadas en su libro:

Valor de verdad. Una autobiografía pretende ser consistente con otra evidencia; somos invitados convencionalmente a compararla con otros documentos que describen los mismos acontecimientos (para determinar su veracidad) y con cualquier cosa que el autor haya dicho o escrito en otras ocasiones (para determinar su sinceridad).

Valor de acto. La autobiografía es una realización personal, una acción que ejemplifica el carácter del agente responsable de esa acción y de cómo ha sido realizada.

Valor de identidad. En la autobiografía, los papeles lógicamente distintos de autor, narrador y protagonista van unidos en un mismo individuo que ocupa una posición a la vez en el contexto, en la “escena de la escritura” de la que participa, y dentro del texto mismo. (pp. 299-300)

La condición de existencia de la autobiografía como género literario exige la igualación de autor=narrador=personaje, y postula su identidad. Sin embargo, la disyunción entre tiempos, espacios y situaciones de la narración y de lo narrado niega la posibilidad de que esa igualdad se dé. Esto se complica con otra sutil disyunción entre el nivel de la narración y el de la escritura, surgida de la especial

tunción estética”, obra literaria como cualidad estructural (*Gestaltqualität*). Para la historia y bases teóricas, véase Víctor Erlich, *Russian Formalism: History, Doctrine*, The Hague: Mouton, 1965, especialmente caps. X y XI. Pueden consultarse también las antologías de Tzvetan Todorov (ed.), *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*, Paris: Seuil, 1965 (hay traducción española, Buenos Aires: Signos, 1970), y de Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics...*, Cambridge: MIT Press, 1971. Para Jakobson (1960) hay traducción española en Th. A. Sebeok (ed.), *Estilo del lenguaje*, Madrid: Cátedra, 1974. Para una posición totalmente contraria a la de los formalistas y el Círculo de Praga, véase Mary Louise Pratt, *Toward a speech act theory of literary discourse*, Bloomington: Indiana University Press, 1977, que a su vez ha sido muy discutida.

empresa del autor que se elige a sí mismo como doble objeto: como protagonista de la historia contada y como escritor que produce un texto, focalizando dos escenas, la escena del actuar y la escena del escribir. Tal es la paradoja constitutiva del género autobiográfico: la tensión entre la identidad de sus tres elementos. (nacida de una empresa del hombre a la busca de su unidad central, la historia de su yo) y la dispersión, la nueva tensión de su doble rol (acción-escritura), el desgaste, la distorsión bajo las presiones de otras fuerzas ajenas, el fluir temporal aleatorio. En ello reside su complejidad y su riqueza.

Veamos ahora cómo puede iluminarse el comentario de un poema aparentemente muy simple, enfocándolo con la teoría de los actos de lenguaje.⁶

- 1 Luna que reluces,
- 2 toda la noche alumbres.

- 3 Ay, luna que reluces
- 4 blanca y plateada.
- 5 toda la noche alumbres
- 6 a mi linda enamorada.

- 7 Amada que reluces,
- 8 toda la noche alumbres.

No. 209 de Dámaso Alonso, *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, Buenos Aires: Losada, 1942.

Este poema anónimo brevísimo es de estructura formal sencilla. Está compuesto de ocho versos, los dos primeros y los dos últimos son pareados, los intermedios forman una cuarteta. La rima es asonante y la métrica fluctuante, características de la versificación castellana medieval y de la lírica popular o culta de inspiración popular, según las estudió Pedro Henríquez Ureña.

Lo primero que salta a la vista es este encuadramiento en dos pareados casi iguales (vv. 1-2 y 7-8) cuyo efecto radica en la repetición y en ese *casi*. Toda repetición, aunque sea de elementos formales idénticos, expresa en su segunda aparición una variante semántica, pues su significado es siempre el del elemento anterior más el que corresponde al hecho de haberlo repetido y las diversas sugerencias que ello desencadena (destaque, modulación rítmica, monotonía, alusión cíclica, ensueño, inseguridad, etc.).

6 Como comentarios de una obra particular con este modelo, sólo citaré dos ejemplos entre otros posibles: Stanley E. Fish, "How to do things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism", *MLN*, 91, 5 (1977), 983-1025, aplicado al *Coriolano* de Shakespeare, y Virgilio Rodríguez, "Teoría de los actos de habla y análisis literario. Aspectos interpretativos en 'Nómina de huesos' de César Vallejo", *Lexis*, IV, 2 (diciembre de 1980), 121-138.

En este caso, la sustitución de una sola palabra irrumpe con un efecto de sorpresa por lo inesperado. La equivalencia que se establece entre *luna* y *amada* no había sido prevista por el curso de los versos intermedios (vv. 3-6), que postulaban la no identidad. En ellos, una alumbraba a la otra, en relación de sujeto y objeto que las separaba. El súbito trueque del verso 7 obliga a la relectura de todo el poema.

En la primera lectura, antes de llegar al pareado final, la cuarteta era como un intermediario entre el primer pareado y lo que el futuro desarrollo del poema podía ofrecer. Era un ademán que por una parte aludía a lo anterior (repitiéndolo parcialmente) y por otra señalaba el advenimiento de un actante desconocido hasta entonces, destinado a cambiar el curso del poema.

En efecto, los versos 3 y 4 son repetición con expansión (“blanca y plateada”) del verso 1; los versos 5 y 6 son repetición del verso 2 con introducción de una complementación del predicado (“a mi linda enamorada”). Este ademán es el que abre el camino al segundo pareado pero sin frustrar su capacidad de sorpresa.

Concluido el poema, en una nueva lectura, no sólo se superponen en el verso 1 *luna* y *amada* sino que también es necesario atender más a la multivalencia de los versos intermedios 3-6. Los vv. 3-4 “Ay luna que reluces / blanca y plateada” se bifurcan en:

“Luna eres blanca y plateada”

“Luna alumbras con luz blanca y plateada”

Pero además: “Luna que alumbras a la amada y la cubres con tu luz blanca y plateada”

y a la vez (si luna= amada):

“Amada eres blanca y plateada como la luna”

“Amada irradian luz blanca y plateada”

Con lo cual reunimos la múltiple lectura en una visión erótica de la amada desnuda, iluminada por la luna, recibiendo su luz e irradiando hacia el ámbito circundante, desde su cuerpo, su propia luz. Así se refuerza una visión panteística de intercomunicación ser humano-naturaleza, que volveremos a ver al notar las implicaciones mágicas del acto global de lenguaje que conforma al poema.

Para analizarlo recurriré al libro y al artículo de Searle antes mencionados, aunque luego deba introducir ciertas variantes surgidas de la consideración de los actos indirectos o derivados (no-literales), pues en cuanto se intenta la aplicación de las “categorías básicas” se revela la insuficiencia de las clases que ha establecido en su tipología.

Antes quiero destacar la nota que escribí Dell H. Hymes, el editor de la

... los descubrimientos etnográficos servirán como prueba para validar o no la universalidad de criterios y las clases de actos ilocucionarios, y nos habilitarán para comenzar a entender diferencias tipológicas en jerarquía y en la oposición marcado/no-marcado entre los sistemas locales. (*Las excepciones sobrenaturales*, observadas en la nota 3 *resultarán probablemente de particular importancia*.)⁷

Esta nos permite ampliar el campo de la integración a la etnografía y la antropología, y entender mejor a la vez el tipo de acto de lenguaje indirecto o derivado, que parece ser el que organiza el poema analizado.

En todo conjunto de reglas que defina un acto de lenguaje hay que tener en cuenta el *hablante* (H), *el oyente* (O), *el acto* (A). Superficialmente, el acto configurado en el poema se encasillaría en la categoría de los *directivos*: una *petición* en la forma más específica de *súplica*. “El punto clave ilocucionario de estos [los directivos] consiste en el hecho de que son intentos (...) del hablante para lograr que el oyente haga algo”. (Searle, “A classification...”, p. 11).

El tipo de reglas establecido por Searle para la petición en *Speech Acts* es:

Contenido

proposicional	Acto futuro A de O
Preparatoria	1. O es capaz de hacer A. H cree que O es capaz de hacer A. 2. No es obvio ni para H ni para O que O va a hacer A de manera espontánea en el curso normal de los acontecimientos.
Sinceridad	H desea que O haga A.
Esencial	Cuenta como un intento de hacer que O haga A. (p. 66; 74 de la trad. esp.) ⁸

Si se analiza con más detalle el caso surgen varios problemas. Uno es la naturaleza del oyente. En el poema hay un *tú* manifestado por el vocativo y por la desinencia del verbo en segunda persona. En el v. 1 y en el 3 donde el oyente es la *luna* surge la falta de posibilidad de hablar con ella y de influir sobre ella para que haga lo que el hablante (H) quiere (“que O haga A”). Este inconveniente no se da en el v. 7 con la *amada*. Luego volveré sobre este punto.

7 La traducción y el subrayado son míos. En la nota 3 aludida, Searle no trata el caso del oyente sobrenatural sino el del hablante en el Génesis, citando el acto lingüístico de la creación “Hágase la luz...” en boca de Dios.

8 Transcribo según la traducción española, de la que corrigo erratas.

Otro problema surge de la forma verbal utilizada con la segunda persona: el presente del subjuntivo y no el imperativo. La poesía tradicional abunda en imperativos dirigidos a la amada y al amado: “Caminad señora/si queréis caminar...”. “Recordad, ojuelos verdes,/que a la mañanica lo domiredes.”, “Quitad, el caballero,/los ojos de mí,/no me miréis ansí.”

Por otra parte conviene considerar ciertas fórmulas estereotipadas, características de lo que los gramáticos llaman oraciones desiderativas: “Ojalá venga” (donde *ojalá* quiso decir originalmente “Quiera Alah”) y “Dios quiera que venga” (su formulación cristiana paralela); también otras expresiones más o menos soldadas: “Dios se lo pague”, “Válgame el cielo”, “Que no lo sepa nadie”, “Que no se enteren”; algunas cercanas a las bendiciones: “Dios te bendiga”, “Dios te acompañe”, junto a las maldiciones y amenazas: “Que te parta un rayo”, “Déle Dios mal galardón”, “Villanos te maten, rey,/villanos que non hidalgos...”, “Mal haya quien los envuelve/los mis amores...”, “Maldita sea”.

Las oraciones llamadas desiderativas en la gramática tradicional no suelen marcar formalmente como segunda persona a la entidad metafísica o sobrenatural (con vocativo, pronombre o desinencias verbales propias) pero puede considerársela semánticamente como entidad capaz de oír el ruego, de ser influida por él y de actuar consecuentemente. En los ruegos o plegarias suele aparecer en cambio con más frecuencia la segunda persona, para invocar el auxilio de la entidad sobrenatural, a veces conviviendo en la misma emisión con verbos en otras personas gramaticales. Un ejemplo característico es el Padrenuestro o el poema que Rafael Alberti dedicó al torero Joselito: “Virgen del Amor, clavada,/igual que un toro, en el seno! /Pon a tu espadita bueno/y dale otra vez su espada./Que pueda, Virgen que pueda/volver con sangre a Sevilla/y al frente de mi cuadrilla/lucirme por la Alameda.”; y aun ciertos ruegos desiderativos profanos: “Ay Amor, queráisme ayudar! ”.

Las desiderativas, ciertas bendiciones y maldiciones, los ruegos y plegarias, todos podrían definirse como pedidos a un poder sobrenatural, explícito o no, que coexiste o no con un oyente natural. *Su regla esencial* sería que vale como un intento de que la entidad metafísica o sobrenatural lleve a cabo una acción A sobre el oyente natural o físico, en caso de existir, o sobre el mismo hablante o sobre otras entidades.⁹

Si se piensa que en las ceremonias religiosas o mágicas puede dirigirse la palabra a alguien no realmente presente —pues aunque se crea en la ubicuidad del ser sobrenatural no siempre se le habla en segunda persona como suele ocurrir en las plegarias— y si se tiene por seguro que las fórmulas lingüísticas rituales son poderosas para obtener algo, se verá que en el poema comentado subyacen

9 Por ejemplo: “Ojalá me vaya bien”, “Ojalá te vaya bien”, “Ojalá le vaya bien”.

dichas creencias.¹⁰

Un acto lingüístico de esta índole no se conforma totalmente con los *directivos* (o las *peticiones*) establecidos por Searle; para formularlo según el patrón de las reglas que antes cité será necesario cambiar al oyente O por la entidad sobrenatural ES y agregar también en todas ellas que el acto A se deberá realizar sobre O, sobre H o sobre una entidad X, para que O, H ó X realice a veces —no siempre— un acto A cuyo objeto final puede estar o no explicitado. Se intenta pues obtener que se lleve a cabo una acción por un camino indirecto a través de otro ente a quien se pide realice un acto sobre el ente (O, H ó X) que será el objeto final del acto, o que a su vez producirá otro acto que recaerá en otro objeto. Se recurre a la intervención de una entidad superior que cumple las reglas preparatorias de estar capacitada por sus poderes sobrenaturales según la creencia del hablante.¹¹

Esta sería la interpretación literal del significado de la forma lingüística que los enunciados tienen. Sin embargo, una atención mayor al uso en contexto, puesto el foco sobre el último pareado del poema, revela que en cuanto a su significado global se trata de un *directivo* (específicamente un *ruego*) dirigido a la amada, al oyente real.

En el primer pareado y en la cuarteta la *luna* es un oyente lejano, representante de la naturaleza como fuerza mágica: como esfera, espacio, ámbito propiciatorio donde el verdadero acto erótico se realiza y también fuente de influjos propiciatorios del acto mismo. En esos versos ya se produce la imposibilidad de que un ser humano se comunique con un ente de la naturaleza e influya sobre él si no se traspasa el terreno de lo físico y natural. Por otra parte, el no adoptar las formas verbales de segunda persona en imperativo (“alumbra”) sino las del subjuntivo (“alumbres”) indica el haber elegido una intermediación superior capaz de influir en la esfera impasible de la naturaleza y de hacer cambiar el curso de ella a su antojo, junto con la *convención de empleo* que alude sin hacerlo explícito al deseo del hablante de que eso ocurra.

La sustitución sorpresiva en el pareado final de un oyente lejano y no-humano, la *luna*, por la *amada*, oyente cercano, humano, que sí tiene capacidad de oír, de conmoverse por el ruego (dimensión perlocucionaria) y de acceder a la unión erótica, cambia el peso del acto de lenguaje hacia la esfera

10 Al estudiar el acto de comunicación verbal, Roman Jakobson, *Op. cit.* extendió a cinco funciones las tres establecidas por Bühler y agregó, al pasar, entre otras posibles, la función mágica o incantatoria “como la conversión de una ‘tercera persona’ ausente o inanimada en destinatario de un mensaje conativo”, dando ejemplos de fórmulas tanto en segunda como en tercera persona. Cito por la edición francesa de los artículos de R. Jakobson, *Essais de Linguistique Générale*, I, Paris: Minuit, 1963, cap. XI, p. 216, que traduzco.

11 El tipo de acto podría llamarse petición, desiderativa o petición sobrenatural. Las condiciones de hablante y oyente y otras circunstancias, que los capacitan o no para el acto con éxito fueron tratados por Austin⁷ bajo la noción de *infelicities* en la conferencia II especialmente.

... sino, pero sin borrar totalmente las alusiones mágicas.

Aquí también el hablante desecha la forma del imperativo (forma correspondiente al tipo ilocucionario de acto de petición con significación literal) y otras expresiones con marcas de deferencia propias de actos de lenguaje derivados que responden a convenciones de empleo en la petición matizando la fuerza ilocucionaria (condicionales, interrogativos, modalizadores, etc.).¹² En cambio insiste en recurrir al mismo rodeo elegido antes, el presente del subjuntivo que alude a la intermediación del ente sobrenatural en su fórmula desiderativa. Este rodeo subraya la posición jerárquica de dependencia que adopta el hablante con respecto a la amada (en la tradición del amor cortés y del petrarquismo¹³) y su identificación con las actitudes religiosas propiciatorias de la plegaria, la cual opta por seguir caminos sobrenaturales para obtener un objeto que se juzga inalcanzable.

Aún más, podría interpretarse en otra lectura, que no se recurre a otras entidades, sino que acentuando la nota de divinización de la amada, se la toma a ella misma como la divinidad a la que se ruega, con lo cual se agranda el distanciamiento jerárquico, con la actitud de sometimiento de uno de los polos y la exaltación del otro en la pareja.

La sustitución del oyente es el eje y el punto crucial que organiza el poema como producción textual. La matriz desiderativa es uno de los vehículos que crean el clima mágico en que se desarrolla, junto con la simbología lunar. El juego de espejos *luna/amada* en el que una ilumina a la otra y al mismo tiempo la refleja, emite luz y la recibe, refuerza ese clima mágico y la atmósfera panteísta de fusión de las fuerzas eróticas y generativas naturales, la unificación del ser humano y el universo.

El acto de lenguaje global indirecto o derivado que enmascara bajo la petición sobrenatural una petición real pero sin borrar su alusividad mágica a través de los actos parciales que abren y cierran el poema, lo configura y permite dar cuenta de la tensión que lo informa.

La noción de macro-acción de Teun A. van Dijk, *Text and Context*, London: Longman, 1977, pp. 234-235 (traducción española de J. D. Moyano, Madrid: Cátedra, 1980) y la de macro-acto, que puede derivarse, según Frédéric

12 Por ejemplo: "Me prestarías tu auto. . .", "¿Te molesta abrir la ventana?", "Si fuera usted tan amable de no fumar.", "Quizá pueda prestarme usted esa suma hasta fin de mes.", "Quisiera pedirte un favorcito".

13 En la poesía de línea petrarquista parece haber predominado para nombrar a la amada la simbología: Sol, Lucero, Luz, Estrella, Lumbre, y escasamente figura la Luna. Oreste Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid: Gredos, 1959, anota a Cariteo (el catalán Benedicto Gareth que vivió en Nápoles) como el poeta que llama Luna a su musa (pp. 54-55). En Herrera la luna es o un elemento del paisaje (p. 407) o testigo de la ingratitud de Luz (p. 487). Como excepción, en el soneto XXXVI, después de llamarla Estrella, supone "Pero, si Luna sois, tendré 'n l'alteza/Latmia d'el caçador el tierno pecho. . ." (p. 441, 493-293-494) y también la introduce en la mitología que traduce bajo Atis y Endimión "el complejo de castidad y fracaso" que caracteriza su poesía (p. 410), . Sin duda muy alejados del tono de la poesía anónima que comento.

Nef vienen a reforzar estos y otros intentos de analizar un texto como un acto de lenguaje unitario, que proceden del campo de la literatura.¹⁴

El texto que he comentado fue tomado por Dámaso Alonso del *Romancero general* de 1600, según las "Notas" (p. 558). Un villancico que figura en el *Cancionero de Upsala* de 1556 muestra una versión sin duda más antigua, carente de la complejidad de aquel.¹⁵

XXVII

- 1 Ay luna que reluzes
- 2 Toda la noche m'alumbres.
- 3 Ay luna tan bella
- 4 Alúmbresme à la sierra;
- 5 Por do uaya y uenga.
- 6 Ay luna que reluzes
- 7 Toda la noche m'alumbres. (p. 57)

Se ve que originariamente el poema era una *canción de caminante*, concentrada en los peligros de la sierra para el viajero que buscaba en la noche los pasos propicios para atravesarla.¹⁶ El villancico inicial pareado se repite sin variación al final, y la estrofa intermedia que lo glosa es monorrima, fórmula que Ramón Menéndez Pidal considera como la manifestación más arcaica.¹⁷

La canción recogida en Upsala carece de la inserción del tema de la amada y por lo tanto de la sorpresa final, que realza a la reelaboración del *Romancero* de un modo inusitado. No sólo se ha pasado de una canción de caminante a una

- 14 Los que han intentado determinar la diferencia entre literario/no literario, como distintos actos comunicativos con distintas convenciones, y definir géneros con la teoría de actos de lenguaje, han partido a veces sin explicitarlo, de la noción de acto global. Por su lado Teun A. van Dijk ha destacado la importancia de las macro-acciones y los macro-actos en cuanto a la estructura semántica del texto y la función pragmática en un contexto de discurso. Frédéric Nef, en "Note pour une pragmatique textuelle. Macro-actes indirects et dérivation rétroactive", *Communications*, 32 (1980), 183-189, analiza un texto en el que —como en el poema comentado— el final es decisivo para su lectura derivada global. Observa que sería mejor que hablar de *retroacción*, hablar de *retroflexión* "en la medida que el texto se reflexiona y se inflexiona a partir de su último elemento", y destaca el papel de la *recurrencia* (retroacción, retroflexión) en los discursos y en los textos. (p. 188).
- 15 Agradezco a los profesores Germán Orduna y Juan M. Lope Blanch la indicación de esta variante. Cito por *Cancionero de Upsala*, Venetiis: Apud Hieronymum Scotum, MDLVI, México: El Colegio de México, 1944, Introducción, notas y comentarios de Rafael Mitjana. . .
- 16 Véase Ramón Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española" en *Estudios literarios*, Buenos Aires-México: Espasa Calpe Argentina, 1938, Colección Austral 28, 195-264. El autor las conecta con uno de los tipos de serranillas castellanas, el de la serrana guadora, surgido de ellas (pp. 222-227).
- 17 *Op. cit.*, p. 238. Véase también Pedro Henriquez Ureña, *La poesía castellana de versos fluctuantes*, en *Estudios de versificación española*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1961. El autor recuerda que esa fue la forma de "el zéjel, especialmente en la forma simple, la cuzman" (p. 121) y agrega que hasta 1600 "La canción de verso irregular suele limitarse, como se advierte en las recopilaciones musicales, al estribillo y una copla o a lo sumo dos" (p. 122).

canción de amor, sino que se han producido transformaciones fundamentales que detallaré.

La versión de Upsala está limitada al acto lingüístico desiderativo sin la complejidad de alusiones cruzadas y sin la obligación de relectura, que desencadena el verso 7 de la del *Romancero*. Además, la insistencia del pronombre *me* en el *Cancionero* (vv. 2, 4 y 7) refuerza con su precisión su área restringida. En efecto, no deja duda de que la acción A pedida al ente sobrenatural ES, deberá desencadenar una acción A' ("me alumbres") en el oyente natural O (*luna*), la cual se ejercerá sobre el habante H (representado por la primera persona *me*).

En cambio, en la versión del *Romancero* que comentamos primero, sólo el v. 6 ("a mi linda enamorada") indica el objeto de la acción A'. En los restantes (vv. 2 y 8), la acción A' ("alumbres") queda nombrada con un verbo neutro, que deja flotando su objeto sin explicitarlo y aumenta así su alusividad y sus resonancias polivalentes.

En las "Notas y comentarios de D.Rafael Mitjana" (p. 68 a y b) a la edición de Upsala citada se recuerda la comedia de Luis Vélez de Guevara, *La Luna de la Sierra* y los *Juegos de Noches Buenas a lo divino* de Alonso de Ledesma, donde figuran los versos del villancico inicial: "Luna, que reluces,/ Toda la noche me alumbres".¹⁸

La obra de Luis Vélez de Guevara (1570-1644) no ha sido fechada. Trata de una labradora, Pascuala, que por su belleza recibe el nombre de Luna de la Sierra. Casada con su par, Antón, es requerida de amores por el hijo de la reina Isabel, el príncipe don Juan, y por el Maestre de Calatrava, que vestidos de labradores le ofrecen una serenata. Además del pareado conocido (p. 188b), los músicos cantan otros estribillos con el tema lunar: "La Luna de la Sierra/Linda es y morena" (p. 188a) y "En los olivares de junto a Osuma/Púsoseme el Sol, salióme la Luna". (p. 189a).

Toda la obra juega con identificaciones *mujer-luna*, no sólo aplicadas a la heroína sino también a la reina Isabel: "Vos sois luna y vos sois sol;/ Pascuala una esclava vuestra" (les dice Antón a los Reyes Católicos). La simbología *luna/sol* para entidades egregias copia en el tratamiento de los vasallos las fórmulas del culto dedicadas a la Virgen y a Dios. Además otros pasajes de la comedia muestran la relación con las canciones de caminantes en la sierra, conectadas con uno de los tipos de serranillas castellanas según Menéndez Pidal (pp. 224-227).

Citaré un pasaje de interés, porque explota el juego homonímico *luna* 'astro' y *luna* 'espejo'. Antón amenaza con destrozarse la casa en que han

18 En la edición del *Cancionero de Upsala* citada se menciona por error el tomo XLX de Rivadeneyra y se reproduce mal el villancico de Ledesma siguiendo la forma que tiene el de Upsala. Para *La Luna de la Sierra* véase *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, tomo segundo, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLV, Madrid, Rivadeneyra, 1885 y para *Juegos de Noches Buenas a lo divino*, el *Romancero y cancionero sagrados* en la misma Biblioteca, vol. XXXV, 1855.

encerrado a Pascuala: "... Hasta que me óeis la Luna/Del espejo en que retrata/El alma que tengo suya" (p. 182a). Las posibilidades especulares *amada* \rightleftharpoons *luna*, que destacó en el villancico del *Romancero* como alusión implícita, tienen en la comedia un desarrollo explícito. Pero mientras en Vélez de Guevara el enlace metafórico va de la amada hacia la luna, siguiendo el camino más obvio; en el *Romancero* se traspone de la luna a la amada, en un movimiento de orden inverso, más extraño y menos esperable.

El romance "A nuestra Señora" de los *Juegos de Noches Buenas a lo divino* de Alonso de Ledesma (No. 419, p. 174b) es una reafirmación más del culto mariano que reitera la simbología lunar en la imaginaria, el lienzo y la poesía. El paso de la versión profana de la canción de caminante al área de lo divino parte de la comparación de la vida del hombre a un viaje ("Es el hombre en esta vida/Un viandante que no para"). La Virgen-Luna alumbrará el camino de la gracia e impedirá las caídas en el mal ("Y así, porque yo descubra/Los peligros de la tierra,/Tan vecinos del que yerra,/Y al pasarlo me haga cruces./Luna, que reluces,/Toda la noche me alumbres."¹⁹

Aunque no sabemos cuál es la versión que tuvieron en cuenta la comedia de Vélez de Guevara y los *Juegos* de Alonso de Ledesma, la comparación con el diálogo intertextual que ambos establecen con el villancico, y el cotejo con la variante del *Cancionero de Upsala* ha servido para enriquecer —en sus diferencias y semejanzas— el análisis inicial del poema que Dámaso Alonso tomó del *Romancero* y el macro-acto de lenguaje que lo informa sin invalidarlo.

Al contrario, ha permitido estudiarlo en su sincronía y en su diacronía, en las transformaciones a que sometió el texto anterior un poeta sin duda más culto pero compenetrado de la poesía tradicional, que lo refunde con delicado equilibrio, como supo hacerlo Lope de Vega y antes que él los poetas de cancioneros de los siglos XV y XVI.

Dejo para otra ocasión las críticas y observaciones que se han hecho desde el punto de vista de la ideología a la teoría de los actos de lenguaje tal como la ha planteado la escuela inglesa y su continuación norteamericana. La crítica ideológica en el campo de la filosofía, la lingüística y la literatura subraya especialmente el papel que reserva la evolución histórica de la teoría a las *intenciones* y a las *convenciones*, desdibujando la importancia de las *instituciones*.

Por una parte reaccionan destacando que las convenciones son fijadas y reforzadas por el poder de las instituciones, según Althusser los Aparatos de Estado (AE) y los Aparatos Ideológicos de Estado (AIE); por otra piensan que la

19 En el mismo vol. XXXV de Rivadeneyra se recogen *Endechas y canciones cortas*, donde pueden leerse, entre otras, poesías de Lope de Vega como la No. 498 (p.202b) de los *Pastores de Belén*, con igual simbología *sol/luna* para Jesucristo y la Virgen: "Buscaban mis ojos/La Virgen Pura;/ Con el sol en los brazos, /No vi la luna."

teoría de los actos de lenguaje se basa en una concepción del lenguaje centrada en su función informativa y comunicativa, que debe ser sustituida por una que deleve su utilización directiva o de consigna. De este modo podrá liberarse al oyente y al lector del acatamiento ciego de dichas consignas, desarrollando su sentido crítico con respecto al propio instrumento que él maneja y que otros manejan.²⁰

20 Véanse Denis Slakta, "Essai pour Austin" *Langue Française*, 21 (Février 1974), 90-105 y Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Minuit, 1980.