

Finalizando ya este estudio tan novedoso para la literatura, el autor espera que una buena lectura crítica por parte de él como por otras personas pueda llevar a rectificaciones y progresos para abordar los diferentes problemas que ha tratado en su obra, problemas que aún no se resuelven y, si se han resuelto, puede haber otras sugerencias que aporten una mayor claridad a este enfoque que se nos ha presentado en forma científica y novedosa para enriquecer el estudio de la obra literaria como medio de comunicación.

CLAUDIO ANTONIO VÁSQUEZ SOLANO  
Universidad de Chile

BORIS USPENSKY. *A poetics of composition. The structure of the artistic text and typology of a compositional form.* California, University of California Pres Berkeley and Los Angeles, 1973, 179 pp.

Boris Uspensky, joven integrante del grupo estructuralista ruso, publica este libro como el primero de una serie intitulada *Semiotic Estudios in the Theory of Arts*, destinada a la investigación de las diversas manifestaciones artísticas, ya sea en literatura, pintura, cine, música y sus relaciones. Dicho análisis está conducido bajo una orientación estructuralista.

El propósito del trabajo es el estudio de las leyes que gobiernan los modelos de composición del texto artístico, entendiendo por texto no sólo la obra literaria, sino cualquier secuencia de signos semánticamente organizada en dos planos de significación: plano de la expresión y plano del contenido. A los textos artísticos que poseen estas características, Uspensky los denomina "artes representacionales" (literatura, pintura, cine, música), no deteniéndose en el análisis de las formas de arte abstracto que ponen énfasis en el aspecto sintáctico (pintura abstracta, música no descriptiva, etc.). En general, esta denominación de Uspensky corresponde a lo que habitualmente se entiende por "obra artística", aunque en un sentido más restringido, debido a la división en artes representacionales y abstractas, cuyas leyes, en lo que respecta a las artes representacionales, son universalmente válidas para cualquier manifestación artística de este tipo.

Pero si bien el trabajo está encaminado a investigar los diversos tipos composicionales en los diferentes textos artísticos, Uspensky centra su atención en la tipología de opciones composicionales en literatura, las que se manifiestan a través de las relaciones y funciones de los diversos puntos de vista que interactúan en una obra. Enunciadas las líneas de trabajo y para dar cuenta cabalmente del problema que se ha planteado anteriormente, Uspensky se ve en la necesidad de definir qué se entiende por punto de vista y para este fin distingue cuatro aproximaciones posibles: como una posición espacio-temporal del que produce la descripción (narrador en literatura); como una posición preceptual o psicológica o como un sentido puramente lingüístico o fraseológico. La interrelación, concurrencia o no-concurrencia de estos puntos de vista en sus diferentes niveles configuran, según Uspensky, la estructura composicional del texto artístico.

Este conjunto de relaciones son los elementos que configuran la disposición en un texto artístico al nivel de la textura. (El término textura apunta al conjunto de relaciones internas y externas que conforman un texto. En literatura, dicho término ha sido empleado por la crítica americana.) La importancia de la disposición y por lo tanto del punto de vista en la obra de arte no es nueva, ya Horacio en la *Epístola ad Pisones*<sup>1</sup>, muestra la necesaria relación de los elementos compositivos, pues sólo el todo puede aspirar a un valor estético. Más tarde diversos autores retoman el problema del punto de vista en sus variados aspectos. A comienzos del siglo, Ortega y Gasset<sup>2</sup> nos entrega un panorama general de la evolución del punto de vista en las artes y más adelante, específicamente en literatura, Percy Lubbock, E. Foster y más recientemente Jean Pouillon y Gerard Genette, los que si bien han aportado algunas luces a este problema, no han formulado una sistematización suficientemente completa que permita su realización práctica en un texto artístico. En este sentido, el trabajo de Uspensky representa una superación teórica, ya que plantea una tipología clara de opciones compositivas en forma más precisa, extensivas a cualquier tipo de texto artístico, proponiendo con esto algunas reglas universales de composición.

Para Uspensky, las diferentes opciones del punto de vista en una obra se manifiestan en cuatro planos o niveles: "podemos considerar el punto de vista como una posición ideológica y evaluativa; podemos considerarlo como una posición espacial y temporal...; podemos estudiarlo con respecto a características perceptuales (psicológicas), o en un sentido puramente lingüístico (fraseológico)". El primer plano o ideológico, según Uspensky es menos accesible a una formalización, ya que es más bien una categoría intuitiva. Sin embargo, es el más importante, pues corresponde al sistema de ideas que conforman la obra y a base del cual Uspensky hace una importante diferenciación: "Cuando hablamos del sistema de ideas que forman la obra, estamos hablando acerca de la estructura de composición profunda, como opuesta a la estructura compositiva de superficie, la cual puede ser trazada en los niveles psicológicos, espacio-temporal o fraseológico".

Esta distinción entre estructura profunda y de superficie llevaría necesariamente a distinguir dos niveles de análisis, uno a nivel textual o estructura de superficie y el otro al sistema de ideas que conforma la obra o estructura profunda. No obstante, Uspensky sólo se limita a nombrar estas divisiones y a describir su funcionamiento a nivel de las estructuras de superficie, quedando esta división reducida a aspectos funcionales de las estructuras de superficie.

El trabajo de Uspensky pone mayor interés en precisar el problema de la interrelación de los diferentes planos del punto de vista en sus concurrencias, oposiciones, no-concurrencias y en sus manifestaciones internas y externas. Relaciones que, como el mismo autor señala en la introducción, están determinadas, en algunos casos, con cierta arbitrariedad. En el plano de las no-concurrencias de diversas estructuras, Uspensky se ve obligado a reconocer que, aunque

<sup>1</sup> Horacio. *Arte Poética*.

<sup>2</sup> Ortega y Gasset, José. *Obras Completas*. Revista de Occidente, Madrid, 1966, Tomo IV, pág. 387.

teóricamente debería ser posible descubrir leyes que rijan estas relaciones para determinar de qué manera estas estructuras difieren, le es imposible ser específico acerca de ellas, por lo tanto, se limita solamente a su descripción y ejemplificación.

En otros aspectos, Uspensky se preocupa de establecer el marco de la obra de arte, como una forma de acotar sus límites, reafirmando el antiguo concepto de Ortega de la hermeticidad de la obra, es decir, la obra de arte como una estructura cerrada con leyes propias, autónoma y autosuficiente. De esta manera las relaciones con el contexto histórico-social quedan relegadas a otros niveles posibles de análisis. Uspensky destaca especialmente esta autonomía de la obra frente a la vida real y dice: "toda sustitución del arte por la vida es una ofensa para ambos, el arte y la vida".

Estas son de manera general las opciones composicionales de cualquier texto artístico según las desarrolla Uspensky en su trabajo, las que se manifiestan con una validez universal, en cualquier tipo de texto artístico, aunque no explica diferencias que son fundamentales para el estudio de una obra de arte específica, ya que si bien es cierto que el sistema de composición es el mismo, las coordenadas textuales que fundan las perspectivas no pueden ser iguales en literatura que en pintura, pues el material en que se produce la imitación artística es diferente, en literatura es en lenguaje y en pintura es en color.

Como aporte, el estudio de Uspensky es valioso en cuanto distingue elementos precisos de composición en el texto artístico y sus diversas relaciones, entendiendo la estructura de la obra de arte como un diseño, una representación que se funda a través de la relación de los elementos que la componen, y por la perspectiva de cada uno de ellos. De esta forma los elementos que constituyen la textura tienen un modo de ser por su posición frente a otros fenómenos desde los cuales se les puede contemplar, relaciones que en cada obra son únicas e irrepetibles y este modo único de ser es lo que constituye el estilo.

Pero la disposición vista por Uspensky a un nivel textural nos remite obligadamente a un segundo término de relación que se descubre por la determinación de la posición que cada elemento ocupa en la textura, y por lo tanto organiza los diversos puntos de vista; esto nos conduce a una organización superior de la estructura del texto artístico. Este es el nivel que Uspensky denomina como estructura profunda que si bien reconoce, no lo desarrolla dentro de su sistema de análisis, dejándolo sólo dudosamente enunciado.

Esta objeción al análisis estructural ha surgido a raíz del ensayo de Jacques Derrida *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*<sup>3</sup>. Dicho ensayo ha tenido gran repercusión en los círculos estructuralistas, ya que en él se desarrolla el concepto del centro estructurador que corresponde a la estructuralidad de la estructura, o mejor dicho, a su conformación logocéntrica. Este centro estructurador está asociado a un Arché (fuente de composición) y a un Telos (intencionalidad o finalidad). Uspensky sólo establece el grado de relaciones que convierten al texto artístico en una estructura, pero no explica de qué manera ésta se organiza, es decir, su estudio sólo llega hasta un primer nivel de análisis, sin considerar el nivel interpreta-

<sup>3</sup> Derrida, Jacques. *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.

tivo, ya que no hace referencia al centro estructurador que es el que posee la fuerza energética que distribuye los elementos de la estructura, en la posición que tienen en el texto, no como valores en sí mismos, sino como conjunto. Este centro, según Derrida, no equivale a la estructura misma, sino que está dentro y fuera de ella, como fuente de composición que funda y organiza una textura y que obedece a un fin o intencionalidad, delimitando así el juego de la estructura de la obra y dando forma al conjunto de los elementos texturales que interactúan. Este centro o conciencia de estructura está por sobre todos los niveles del texto artístico. Uspensky, al referir su análisis a un nivel textural, habla sólo de las relaciones de los elementos sin un centro estructurador que sea fuente de composición, composición que responde a una intencionalidad estética. Sin esta consideración, que es fundamental, el texto artístico pierde su significado trascendental.

El concepto de centro de Derrida no es nuevo, ya que es producto de una herencia metafísica, pues Juan Bautista Vico<sup>4</sup>, al fundar una metafísica reconoce la presencia de un Theos o centro energético que tiene el carácter del que conoce y hace, y este Theos es lo que nosotros en el texto artístico reconocemos como centro estructurador.

En este sentido, las limitaciones del trabajo de Uspensky son evidentes y su utilidad es valiosa en cuanto concierne la descripción de las estructuras internas de la obra y su constitución como estructura, pero insuficiente para fundar un sistema completo de análisis.

HUGO LEÓN ORCINOLI  
Universidad de Chile

<sup>4</sup> Vico, Juan Bautista. *Una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*. Editorial Aguilar, Buenos Aires, 1964.