

*Gastón Gaínza*  
Universidad Nacional (Heredia, Costa Rica)

## **LA LECTURA DE LA OTREDAD**

**LETRAS 29-30 (1994)**



## 1. El valor heurístico de la *otredad*<sup>1</sup>

Las actividades conmemorativas del quingentésimo aniversario del arribo de Colón y las tripulaciones de su flota al continente americano, giraron en torno de algunos ejes polémicos cuya naturaleza, en ciertos casos, originó una discusión que ha superado los límites coyunturales, convirtiéndose en una significativa veta de reflexión y análisis; uno de ellos es la cuestión relativa al modo de percibir y asumir al *otro*.

*Otro* es un componente mostrativo insustituible de la identidad cultural en que se reconoce todo individuo. Fundamentalmente, lo otro, el otro, la otra, son relaciones deícticas del *sentido* de la identidad. El término que asume esta noción es el que empleo en el título de mi conferencia: la 'otredad', término marginal en relación con los mecanismos oficiales de acogimiento y sanción del léxico. Si bien el diccionario académico acoge en su corpus la palabra «alteridad», con el significado de 'condición de ser otro' (DRAE<sup>21</sup>: 1992; 81), no sirve para los fines de mi reflexión. La necesidad de un vocablo que signifique 'calidad de otro', así como, por ejemplo, «bondad» significa 'calidad de bueno', me llevó por analogía al término *otredad*.

La diferencia semántica entre «condición» y «calidad» tiene que ver con la que opone la significación representativa a la mostrativa o deíctica.

---

1. M. Bajtín usó la noción de *otredad* en la década de 1920 para su categoría de «dialogismo». Ver M. Bajtín: 1982, 248-293.

«Condición» es un vocablo etimológicamente representativo; «calidad», en cambio, es défctico. La condición supone 'estipulación o circunstancia fundamental para que algo sea', y se deriva del latín *dicere*; calidad proviene del mostrativo *qualis*, que significa en latín 'tal como; como; de qué clase' e indica el 'modo de ser'. Se trata, por consiguiente, de la distinción entre *factual*, ámbito de los hechos almacenados en la conciencia, y *actual*, ámbito de la situación comunicativa concreta.

La otredad y la mismidad<sup>2</sup> son los componentes dialécticos de ese constructum semiótico llamado identidad, sobre cuyo soporte erigimos nuestra existencia (Gaínza: 1989 y 1993). Habida cuenta de que ser un ente humano consiste en asumir la realidad a través de una red simbólica (una trama de discursos, textos y lenguajes), la existencia de los seres humanos se funda y se agota en el sentido. El modo de ser, esto es, la mostración de la experiencia convertida en la historia específica de cada individuo, no es más que un registro de materiales semióticos pertenecientes al universo simbólico de su formación social.

Así como el espejo devuelve cada vez la certeza de mismidad, el ser de la otredad la refuerza y consolida. Por esta razón, puede afirmarse que la semiosis de la otredad, esto es, su percepción y asunción en discursos y textos, es el más importante mecanismo de la reproducción de la identidad<sup>3</sup>. Aunque se trata de experiencias cotidianas, por cuyo intermedio reafirmamos permanentemente nuestra mismidad en oposición a una otredad que la legítima, los seres humanos han sublimado la experiencia del reconocimiento de la otredad, mediante la producción de sistemas sgnicos modelizantes secundarios; en especial, de los llamados lenguajes artísticos. Los textos artísticos, cuya naturaleza semiótica consiste en su capacidad modelizadora, se sustentan en la tensión entre mismidad y otredad; en ellos se manifiesta, notablemente, la *ambigüedad*, rasgo ineludible de la producción humana de textos<sup>4</sup>.

- 
2. Así como recurrí a otredad, acudo a **mismidad** (= 'calidad de mismo') y excuso el académico «mesmedad», cuyo significado 'naturaleza, virtualidad' es incompatible con el uso que doy a mismidad en mi texto.
  3. Me refiero a discursos, textos, lenguajes y códigos verbales y no verbales (Rossi-Landi: 1972; en especial, 63-91).
  4. El *dialogismo*, las *economías del sentido* y la *función creativa* de los textos, constituyen la *conditio sine qua non* de la ambigüedad. Para una explicación más demorada, ver Gaínza: 1992.

Ahora bien, la ambigüedad del texto artístico es regulada por la deixis o mostración de la otredad, mediante un arsenal de recursos tanto lingüísticos como estilísticos. Considero que el reconocimiento de este proceso de la producción artística, aprovechado ya por la crítica de la plástica, la música y el cine, por ejemplo, podría enriquecer la lectura y el análisis de la obra literaria.

## 2. El carácter semiótico del texto artístico

Hablar de la «lectura» de la otredad supone entender por lectura un proceso más complejo que el denotado por el significado convencional de este término: ‘acción de leer’<sup>5</sup>.

Si bien en las lenguas romances *lectura* posee los semas ‘percepción visual’, ‘texto verbal escrito’ y ‘desciframiento’, este último ha permitido que, gradualmente, el vocablo se desplace a la mención de cualquier proceso de reconocimiento de sentido; así lo establece, por ejemplo, la sexta acepción del término en el diccionario académico, aunque se caracterice como sentido figurado: ‘penetrar al interior de uno por lo que exteriormente aparece, o venir en conocimiento de una cosa oculta que le haya sucedido’. En esta acepción, el sema ‘escritura verbal’ se ha neutralizado; el texto a que se refiere son los comportamientos somatolálicos: miradas, gestos, postura corporal, proxémica, que, globalmente, son portadores de un sentido que puede reconocerse de manera análoga a como procede la lectura.

Los textos artísticos son, ante todo, articulaciones de sentido, como cualquier otro texto. Los caracteriza distintivamente, sin embargo, el hecho de que son producidos por la codificación-descodificación simultánea de dos sistemas sígnicos: un lenguaje primario y otro que, en relación con el

---

5. Donde *leer* significa, en primera instancia, ‘pasar la vista por lo escrito o impreso...’, lo que reduce el potencial semántico del vocablo *lectura* a la percepción visual de grafemas, significación diferente de la que le doy aquí. Etimológicamente, sin embargo, esta palabra proviene del latín *lego, -ere*, cuya primera acepción es ‘coger, recoger, recolectar’, acontecidos vinculados a prácticas agrícolas, directamente ligadas con la producción de la existencia material. Para coger o recolectar frutos, por ejemplo, hay que saber *reconocer* su sazón; aquí está el *tertium comparationis* de su ulterior sentido metafórico, con el que se difundieron tanto el verbo como el sustantivo en las lenguas romances.

anterior, es secundario y, asimismo, modelizante. Para hacerlo más comprensible, me referiré a la caricatura.

Hay quienes niegan estatuto artístico a esta producción simbólica; personalmente, creo que es injusto hacerlo. Estoy de acuerdo, eso sí, que al igual que ocurre en otras áreas del arte, hay diferentes niveles de producción de caricaturas, unos más logrados que otros y, por lo mismo, capaces de una modelización más enriquecedora y de resonancias culturales más ambiciosas.

Hay que empezar por decir qué es un sistema de signos (un código o un lenguaje)<sup>6</sup>. Me limitaré a recordar lo fundamental: por una parte, es una colección de elementos discernibles y articulables, y, por otra, es un juego de reglas de combinación. En otras palabras, es un diccionario y una gramática; o un vocabulario y una sintaxis. Este conjunto semiótico puede ser más o menos complejo, según las necesidades que deba satisfacer el sistema de signos en la economía semiótica de la formación social que lo ha producido. Sin duda, los sistemas sígnicos verbales son los más complejos y, por lo mismo, los de más alto rendimiento en las relaciones de producción semiótica.

El sistema de signos primario por cuyo intermedio —traspasándolo, por así decirlo— se manifiesta el lenguaje modelizador de la caricatura, está constituido por una colección de trazos, líneas y rayas, y por un conjunto o juego de reglas de combinación de esos elementos. Este lenguaje es utilizado, por ejemplo, en el estudio de la geometría o de la estadística. También puede recurrir al lenguaje primario de los colores; el que se utiliza, por ejemplo, para pintar casas, instrumentos, etc. En los dos casos se trata de lenguajes no verbales, uno grafovisual y el otro cromoscópico, es decir, constituidos ambos por materiales figurativos perceptibles por la vista.

El sistema modelizador secundario, en cambio, es una colección de campos, segmentos de campo, ángulos, íconos, contrastes cromáticos, etc.,

---

6. Los límites temporales de esta conferencia me impiden tratar este asunto detalladamente; es por eso, por ejemplo, por lo que asumo como equivalentes los términos *lenguaje* y *código*, que suponen diferencias que la brevedad me obliga a soslayar.

y un juego de reglas de combinación de esos signos. El dibujante o caricaturista produce modelos de la realidad —real o imaginaria (fantástica)— utilizando esos elementos que, precisamente por esa práctica, se transforman en personajes, entornos y acontecimientos, en secuencias de viñetas, recuadros, globos, etc.

El lenguaje de la caricatura es secundario porque sólo puede materializarse a través del lenguaje primario a que hice referencia; y es modelizador porque, por su intermedio, el artista que lo emplea (codifica-descodifica), da cuenta de su visión del mundo, de su interpretación de, e indagación sobre, la realidad y, sobre todo, de un modelo de las relaciones entre los humanos y la naturaleza y de los humanos entre sí, según la sensibilidad que su socialización le impuso.

La caricatura puede articularse con la escritura verbal. Las tiras cómicas, como las de Mafalda, por ejemplo, son relatos caricaturescos en los que se articulan expresiones del lenguaje no verbal del trazado y, en ciertos casos, del color, con expresiones de la escritura verbal. Es significativo, con todo, que en esta síntesis actúa, a través de la escritura verbal, otro lenguaje modelizador secundario, análogo al que utiliza la literatura narrativa.

Esta observación conduce al campo de la *literaturidad*, término tan neológico como los otros que me he visto obligado a utilizar, aunque absolutamente necesario. Intento denotar con él la propiedad que algunos textos verbales tienen de materializar, a través o por medio del sistema verbal (lengua o escritura), otro lenguaje, modelizador y secundario, que las condiciones históricas de producción semiótica de una formación social permiten reconocer e identificar con el nombre de «literatura».

Como señalé en relación con la caricatura, también en este caso hay una síntesis entre un lenguaje primario y otro secundario. El primario es una lengua o una escritura<sup>7</sup> históricas (o naturales, para diferenciarlas de las

---

7. Se trata de dos sistemas sgnicos distintos. En relación con la literaturidad, ambos se comportan análogamente; aunque la literatura oral, esto es, la que emplea la lengua como sistema primario, posee menos presencia en las formaciones sociales que poseen escritura.

artificiales), cuya complejidad semiótica es incomparablemente mayor que la del sistema de trazos, como lo comprueban los distintos niveles de análisis que permite: fónico, morfológico, lexicogenésico, sintáctico, lexicológico, semántico y otros, según los marcos teórico-metodológicos con que se estudien. Considérese que sólo para el estudio del estrato o nivel fónico, se han desarrollado disciplinas distintas, como la fonética, la fonología y la entonología.

Por su parte, el sistema secundario modelizante, sobre cuyas estructuras se sostiene lo que con criterios sociohistóricos se conoce como discurso o género discursivo literario en la semiosis de cualquier formación social, es un lenguaje cuyo vocabulario consiste en elementos que necesariamente deben identificarse con nombres verbales: narrador, narratario, hablante lírico, destinatario lírico, *scripteur*, personaje, acontecimiento, imagen, evocación, cronotopo, refracción, etc. Por su parte, la «gramática» de la literaridad es el complejísimo juego de reglas combinatorias que ha permitido, entre otros resultados y efectos, identificar etapas históricas de producción literaria (clasicismo, romanticismo, vanguardismo, etc.) y configuraciones estilísticas como el surrealismo, el realismo mágico, lo realmaravilloso, etc.

La existencia de un discurso o género discursivo literario es, por consiguiente, un fenómeno semiótico. Y no podía ser de otra manera, toda vez que se materializa en textos, como sucede con todos los discursos. La diferencia con el discurso periodístico de la crónica o con el de la ciencia histórica, por ejemplo, depende de la naturaleza de sus respectivos referentes discursivos y del propósito de su enunciación.

La naturaleza semiótica de la literaridad se materializa en ese sistema secundario modelizante que, según el predominio de algunos de sus elementos vocabulares, origina dos dimensiones discursivas distintas desde un punto de vista cualitativo. El predominio de narrador(es), personaje(s) y acontecimiento(s), establece el campo de la narración literaria; el de hablante lírico, imágenes y evocaciones, en cambio, el de la lírica. Por su parte, el eje temporal de la narración permite la existencia de dos tipos de relatos: el remotospectivo, en clave de copretérito en lengua castellana, y el «presentativo», que he llamado así porque se manifiesta en clave de presente verbal.



Este último es susceptible de articularse con otros lenguajes, todos no verbales, para dar origen a un producto artístico de la estética del espectáculo: el teatro. El relato remotopectivo se manifiesta en lo que conocemos como épica, novela o cuento.

### 3. El signo *refracción* en el discurso literario

La modelización secundaria de la literatura es, como la de todos los lenguajes artísticos, uno de los espacios privilegiados de la lectura de la otredad. Notablemente, uno de los recursos destinados a producirla consiste en el empleo de conmutadores del lenguaje primario<sup>8</sup>, cuya carga semántica mostrativa o deféctica contribuye eficazmente a producir el efecto estilísticamente buscado. Mediante este tipo de signos del lenguaje primario, se obtiene un signo del sistema modelizante que he llamado *refracción*, porque consiste en una especie de cambio de dirección del enfoque o perspectiva de la enunciación discursiva.

El cambio del enfoque enunciativo —punto de vista con que el hablante crea y produce sus representaciones y nexos—, se manifiesta en muchas oportunidades como reconocimiento de otredad. Dicho de otro modo, la irrupción de la otredad en el texto (artístico) implica un cambio en el enfoque de la enunciación, sustentado sógnicamente por un conmutador.

La lectura de la otredad consiste tanto en el reconocimiento de lo distinto, extraño, raro, ajeno o diverso, como en la consolidación, si no legitimación, de la conciencia de identidad. Por supuesto, este ámbito de las representaciones sógnicas está absolutamente determinado por la ideología, y su examen debe efectuarse a partir de lo que Eliseo Verón denomina la «gramática de producción» del texto (Verón: 1985).

El reconocimiento de la otredad para reafirmar la mismidad puede hacerse dentro de un abanico de conductas, cuyos polos son la aceptación y

8. Así traduce la edición castellana el término inglés utilizado por Roman Jakobson: *shifter*. La traducción francesa propone *embrayeur*. Emilio Alarcos prefiere *traspositor*. Opté por «conmutador» porque posee semas compatibles con el nombre del signo: «refracción». Ver Jakobson: 1984; pp. 307 y ss.

el rechazo. Más aún, puede afirmarse que la dialéctica de la otredad puede representarse como un conjunto entre: «aceptación-rechazo». La aceptación supone asumir la otredad e incorporarla en un «nosotros», ampliando, de ese modo, el espacio social de la mismidad.

Para ilustrar lo que he querido comunicar en esta charla, terminaré mi exposición con dos ejemplos de refracción en segmentos de textos líricos castellanos. El primero de ellos consiste en la identificación del conmutador «pero» en segmentos textuales poemáticos de Isaac Felipe Azofeifa y Pablo Neruda, respectivamente. El segundo, en el empleo del conmutador «contra» en un segmento poemático de Pablo de Rokha.

AZOFEIFA, Isaac Felipe: Fragmentos de «Trópico frío», (de *Días y territorios*):

*He aquí que la voz de Chile es tensa, dura, Juvencio,  
a tajos hecha, con aristas y abismos,  
como un difícil camino, altísimo, entre rocas.*

(...)

*Les digo que no es cierto que toda cosa sea  
más fuerte que el más fuerte mortal,  
que ahí está Chile con su destino de catástrofes,  
con el pueblo chileno cabalgando sobre el toro  
del terremoto.*

(...)

*Pero Chile reparte una voz aguda como espuela  
rica de acentos y sonido duro,  
y en su rápido ritmo se juntan y combaten razas de otro tiempo,  
igual que viento y mar contra la costa infinita.  
Borda el humor también su hebra firme  
y un irónico temple le da fuerza y prudencia.*

*Yo no aprendí esa voz sino su melancolía,  
su corazón que arde en la rama del otoño  
como un trópico frío.  
Amo el pájaro de hollín que cae degollado de sus árboles tristes.*

*Ausente, lejos, dividido,  
¡oh fuego helado del otoño,  
haz que mi corazón siga cantando!*

Este fragmento articula dos imágenes antinómicas que el hablante lírico asume, sin embargo, sin contradicciones, aunque él identifica la diversidad que las opondría. Una de ellas es el ámbito de su mismidad, cuya representación poética he omitido intencionalmente para poner el énfasis en la representación del otro espacio, o sea, en el ámbito de la otredad. Desde luego, se trata de la representación imaginaria de Chile, el país sudamericano en el que el poeta de carne y hueso (y no su hablante lírico, de material sígnico) hizo sus estudios universitarios. La imagen de Chile se construye con las evocaciones de su voz, su destino catastrófico, su humor; así establece la oposición con la imagen costarricense. La evocación «voz» lleva consigo la carga semántica metonímica que la articula con «cantar», palabra explícita en el texto, y con «poesía», base semántica de la evocación imaginaria, manifiesta en el vocativo «Juvencio», destinatario lírico del poema, que alude al poeta chileno, de carne y hueso, llamado Juvencio Valle.

El conmutador «pero», con que se inicia la tercera estrofa del fragmento, provoca la refracción de identidad a base del despliegue de la dialéctica de la otredad, cuya diferencia, entre otros rasgos, se manifiesta en una «voz poética» distinta de la del hablante lírico (y de su mismo entorno, podría suponerse). Es una voz que tiene, sin embargo, corazón, evocación que dentro de la evocación denota el vínculo por cuyo intermedio es asumida la otredad: «Yo no aprendí *esa* voz» —esto es, la no melancólica, la violenta, la desgarrada— «sino su **melancolía**, / su **corazón** que arde en la rama del otoño [símbolo de melancolía] / como un trópico frío».

El tiempo me obliga a pasar por alto el examen de otros muchos logros poéticos existentes en el fragmento, que refuerzan la refracción del texto. Destaco, para concluir este breve examen, que la asunción de la otredad queda claramente de manifiesto en la última estrofa del fragmento. La autoevocación que de sí mismo hace el hablante lírico, lo representa como un ser «ausente» —o sea, ‘separado de un lugar’—, «lejos» y —¡hélas!— «dividido», partícipe de dos mundos.

Es, sin duda, el soporte de una imagen anunciada en el verso final: el desgarramiento de la separación tiene que motivar su producción poética («haz que mi corazón siga cantando»), dialógicamente entrelazada con esa otra veta poética que el hablante lírico hace suya, la del corazón, la de la melancolía, la del otoño.

NERUDA, Pablo: Fragmento de «Amor América (1400)», (de *Canto general*):

*Yo, incásico del légamo,  
toqué la piedra y dije:*

*¿Quién  
me espera? Y apreté la mano  
sobre un puñado de cristal vacío.  
Pero anduve entre flores zapotecas  
y dulce era la luz como un venado,  
y era la sombra como un párpado verde.*

En este pequeño fragmento del poema inaugural del *Canto general* de Neruda, se oponen, también, dos ámbitos o espacios históricos cuyas respectivas imágenes son contrapuestas. Los lexemas que introducen las evocaciones correspondientes son «incásico» y «zapotecas»; el verbo «esperar», utilizado en la pregunta que formula el hablante lírico, anticipa la función integradora del conmutador «pero», por cuyo valor nexual o conectivo se despliega la refracción poemática.

El hablante lírico se asume como ‘ente del Sur de América’ (dice ser «incásico del légamo»), y se enfrenta a la otredad del norte, a los trópicos de vegetación exuberante («sombra como un párpado verde» y «luz» «dulce»; «como un venado», además), a aborígenes como los zapotecas, cuya cultura, dignidad y sentido de la independencia han sido reconocidos históricamente. La refracción lo muestra confundido con esa otredad en un «nosotros» que es el destino común americano, macroimagen del libro al que pertenece el fragmento.

ROKHA, Pablo de: Fragmento de «Canto del macho anciano», (de *Acervo de invierno*):

*Contra la garra bárbara de Yanquilandia  
que origina la poesía del colonialismo en los esclavos y los cipayos  
ensangrentados, contra la guerra, contra la bestia imperial,  
yo levanto  
el realismo popular constructivo, la epopeya embanderada de dolor  
insular, heroica y remota en las generaciones,  
sirvo al pueblo en poemas y si mis cantos son amargos y acumulados  
de horrores ácidos y trágicos o atrabiliarios como océanos  
en libertad,  
yo doy la forma épica al pantano de sangre caliente clamando por  
/debajo  
en los temarios americanos...*

En este fragmento, la refracción de rechazo se halla sustentada por el conmutador «contra», un conectivo que rige el término del verbo «levantar», seleccionado por el hablante lírico para identificar la otredad mediante un agresivo movimiento de rechazo, repulsa, defensa y autoestima. La representación imaginaria contrapone «Yanquilandia» al resto de América; «contra» esa entidad, el hablante «levanta el realismo popular constructivo...»; sirve poéticamente «al pueblo», y da «la forma épica» a los sometidos, de quienes se escucha sólo el clamor: «pantano de sangre caliente clamando...», porque la voz es de quienes dominan: «los temarios americanos» (evocación con sema de verticalidad, pues está encima de los sometidos: «por debajo»).

*San José, octubre de 1994.*

**BIBLIOGRAFÍA CITADA EXPLÍCITAMENTE**

- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Trad. T. Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.
- Gaínza, Gastón. «Herencia, identidad, discursos». *Herencia*, I, 1 (1989): 53-58.
- . «La enseñanza de la lírica». *Comunicación* (Instituto Tecnológico de Costa Rica). Número especial: *Memoria* del III Congreso de Filología, 1990.
- . «La ambigüedad y el sentido de los textos». *Escena*, XIV, 30 (1992): 3-14.
- . «De exilios y extrañamientos». *Herencia*, V, 2 (1993): 81-90.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Trad. J. M. Pujol y J. Cabanes. Barcelona: Ariel, 1a. ed. en «Colección Letras e Ideas», 1984.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 21a. ed. Madrid: Espasa, 1992.
- Rossi-Landi, Ferruccio. *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Trad. I. Manzi. Caracas: Monte Ávila, 1972.
- Verón, Eliseo. «La semiosis de lo ideológico y el poder». *Contratexto*, I, 1 (1985): 11-44.